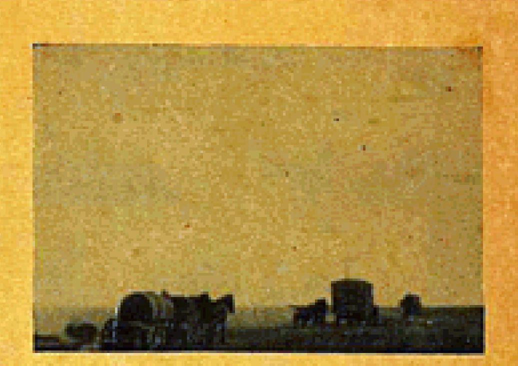
ИСКУССТВО КИНО





«Я, БАБУШКА, ИЛИКО И ИЛЛАРИОН»

СЕРГЕЙ ОБРАЗЦОВ: ФАКТ, ОБРАЗ, ТЕМА



«СЫРЫЕ ЗАПАХИ РЕКИ»



Вс. ПУДОВКИН: ЭТО НАПРАВЛЕНИЕ МЫ СЧИТАЕМ БЕССПОРНЫМ



«ПОРОЖНИЙ РЕЙС»



«ГЕОРГИЙ СЕДОВ»



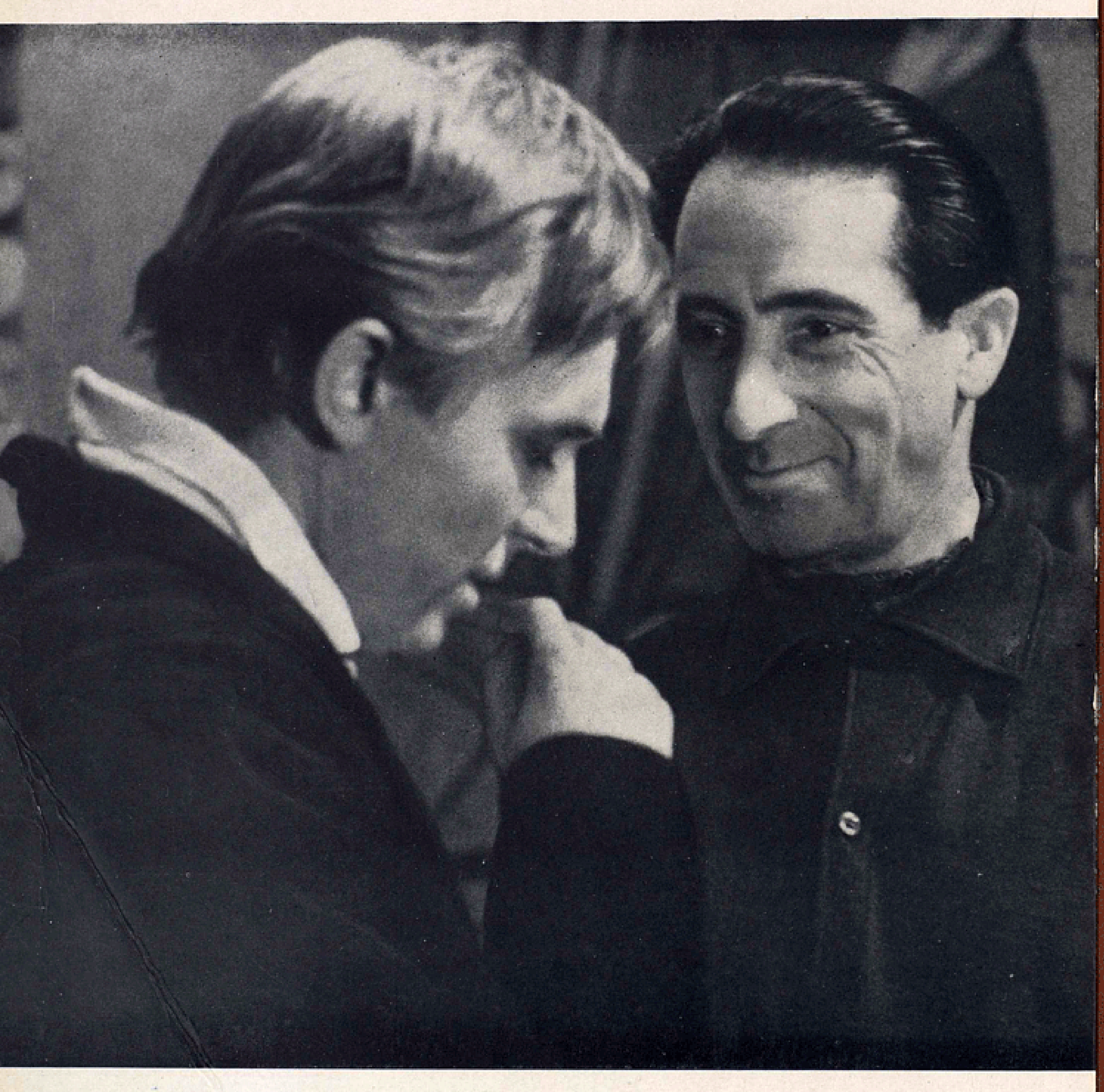


«СТРОЙКА»

СЦЕНАРИЙ И. МЕТТЕР. СУХАРЬ эскиз декорации

УЧИТЕЛЮ, СТУДЕНТУ, ЧЛЕНУ КИНОКЛУБА
Л. ПАРФЕНОВ БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ

НА ЭКРАНАХ МИРА



На съемках фильма «Гамлет». Режиссер Г. Козинцев (справа) и исполнитель роли Гамлета И. Смоктуновский

Содержание



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

Леонид ЛУКОВ

За новизну, против модничания

В дискуссиях и размышлениях о новаторстве и старомодности, о сюжетном сценарии и дедраматизации, о камере субъективной и камере объективистской, в спорах, которыми так богата наша кинематографическая жизнь последних лет, мы подчас непроизвольно отодвигаем куда-то на второй план главного героя своих фильмов — жизнь. А ведь именно тем, как полно и как ярко отражает искусство действительность, определяется его социальная и художественная значимость. Правда жизни — самое дорогое и самое важное в искусстве. И все поиски нового языка, новых форм в кинематографе должны подчиняться поиску ясной и великой правды нашего замечательного времени.

И потому особенно обидно, когда в погоне за кинематографической модой, желая быть оригинальными во что бы то ни стало, некоторые наши товарищи упускают основное — человека — строителя коммунизма во всей его сложности, неповторимости. Иной фильм смотришь и не сразу понимаешь, что речь идет о твоих современниках, — так примитивны и беспомощны его образы, его драматургия, так мелка его цель. Наконец, мы слишком еще снисходительны к посредственности и делячеству в искусстве

На недавних встречах руководителей партии и правительства с представителями советской художественной интеллигенции прозвучали упреки и в адрес кинематографистов. Это были замечания, продиктованные дружеской заботой о дальнейшем подъеме киноискусства. Это был деловой, задушевный и, главное, товарищеский разговор. После таких встреч работается и легче и лучше.

Какая огромная, принципиальная разница между критикой прежних времен и нынешней!

Сам тон, стиль постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» свидетельствует об этом очень убедительно. Ведь, по правде говоря, была возможность упомянуть в постановлении обойму хороших и серию никуда не годных, халтурных фильмов, сделанных без душевной отдачи и особых усилий. Однако, щадя наше самолюбие, нам только напоминают о наших обязанностях перед зрителем, который настолько верит в нас и любит нас, что встречает на-

ших представителей на народных фестивалях хлебом-солью.

Постановление, о котором идет речь, направлено на то, чтобы дать людям возможность уверенно работать, работать без окриков, не боясь того самого «синего карандаша», которым в свое время Сталин самолично проверял тематический план, вычеркивая названия неугодных ему фильмов — и тех, что намечались для постановки, и тех, которые были уже готовы или наполовину сняты.

Так, не удалось закончить почти уже готовый фильм «Волга—Дон» Ф. Эрмлеру. Не завершил свою картину «Прощай, Америка!» Александр Петрович Довженко, затратив на нее много сил. Не суждено было сбыться и некоторым замыслам братьев Васильевых.

Может быть, нам стоит сегодня вернуться к архивным полкам и посмотреть, что на них лежит. Ведь многие фильмы, сделанные в тридцатые годы, звучат сегодня и более современно и более свежо, чем некоторые поделки, снятые в последнее время.

А сколько сценариев, принятых, написанных хорошими, первоклассными писателями, покрыты густой пылью.

Возможно, стоит обязать некоторых редакторов заинтересоваться архивами. Наверняка там можно найти интересные, содержательные замыслы, сценарии, не потерявшие ценности.

Но мало говорить о прошлом. Надо, чтобы сегодня каждый из нас со стороны посмотрел на себя и спросил: а не застрял ли в нем осколок тех, прежних нравов?

Да, живуча еще в нас косность, инертность. И живем мы порой старыми или на глазах стареющими представлениями о людях, о современности.

Какой замечательный пример подает нам, художникам, Никита Сергеевич Хрущев своими поездками по стране и широким, живым общением с людьми самых разнообразных профессий. Мы только удивляемся его неутомимости, его стремлению познать до мельчайших деталей все стороны труда, жизни народа.

Лишь тесная, неразрывная, кровная связь с современностью рождает достоверность атмосферы, точность детали, без которых невозможно доверие зрителя. Зритель должен не только узнать в фильме себя и своих знакомых. Задача художника — открыть ему нечто новое, значительное и в нем самом и в окружающем. Лишь тогда фильм станет явлением искусства.

При этом недостаточно только фантазии — пусть это будет яркая, пылкая фантазия, только вкуса — пусть это будет тонкий, рафинированный вкус, только выдумки — пусть это будет необычайно изобретательная выдумка. При этом важно быть исследователем жизни — не командировочным от творческого союза, не наблюдателем со стороны, а именно исследователем, каким, скажем, был А. П. Довженко.

Поезжайте в село Яреськи Полтавской области, спросите там у стариков об Александре Петровиче Довженко. Его там узнавали по голосу, по походке. И сам он знал каждого. Не найти такой хаты в селе, где бы ни бывал режиссер Довженко. Он и на праздник заходил и в беде был рядом.

Многие фильмы снял здесь Александр Петрович. И сценарии свои писал он не в городе, не в кабинетах киностудий, а в селах, в хатах, рядом со своими героями, жизнью которых жил он и живут его фильмы.

Вспомните «Звенигору», «Землю», сельские сцены «Щорса» — сколько рассыпано в них невыдуманных подробностей, и какая непосредственность в интонации, и такой безграничной правдой дышат эти фильмы — тем высоким земным естеством, которое и называется высоким словом — реализм. И все это рождено талантом, поистине народным, впитавшим в себя и мудрость народа, и народную поговорку, и девичью наивность, и отвагу парубка.

А. П. Довженко был новатором истинным, ибо новаторской была мысль его — дерзкая и вместе наивная и властная, покорявшая своей масштабностью, величием и красотой души художника. Мысль, выраженная темпераментно, захватывающе правдиво и захватывающе необычно.

И как у всякого новатора, были у него свои эпигоны. Вспоминаю случай, похожий на анекдот. В картине «Арсенал» есть эпизод, снятый косо: снизу вверх, по диагонали кадр «взрезают» кони, несущиеся с лафетом пушки, на котором покоится боец-красноармеец. Кинематографический прием здесь был обусловлен всей поэтикой фильма, прежде всего поэтической его идеей. Когда кони возносят бойца к небу, мы чувствуем величие этого солдата — рядового Красной Армии — и величие правды, за которую он отдал жизнь.

А вскоре после «Арсенала», после того как критика отметила эти кадры, один из режиссеров Киевской студии кричал своему оператору: «Снимай косо, как у Довженко!»

Подобное внешнее проявление моды приходится наблюдать и в некоторых сегодняшних фильмах, авторы которых понимают современность языка кино как разорванный сюжет, приглушенный диалог или беспрерывно движущуюся камеру. Хочется, чтобы своеобразие и современность наших фильмов шли от жизни и чтобы побеждали они на фестивалях именно этим своеобразием, а не манерничанием, не подражанием образцам, пусть даже лучшим, французского или итальянского кино.

«Броненосец «Потемкин» проложил себе путь на экраны Запада через все кордоны, через все запреты. Он нес в себе мощный заряд революционного пафоса, пафоса нового мира. Недавно японский режиссер профессор Усихара рассказывал о том, как был принят этот фильм в его стране. До 1960 года в Японии не видели «Броненосца «Потемкин». И когда прогрессивные деятели кино обратились с просьбой к прокатчикам купить фильм и показать его, то прокатчики согласились при условии, что им гарантируют сборы хотя бы в течение недели. Тогда активисты отправились с подписным списком по домам и обеспечили эйзенштейновскому фильму аншлаг на несколько месяцев.

...Зрение художника! Вот где определяется и сущность исканий и направленность их. Вот главное, что должно быть предметом наших забот сегодня. Право же, если смотреть подряд фильмы последнего времени, создается впечатление, что мир стоит на младенцах, открывающих для себя мироздание, и на юных «правдоискателях», вечно не удовлетворенных и собой и жизнью.

Невозможно уже мириться с тем, как постепенно уходит у нас с экрана тема рабочего класса, колхозного крестьянства. Искусство наше немыслимо вне процесса созидания, которым живет страна. И дело не в обязательствах, которые берем мы перед теми, кто добывает руду и уголь, и варит сталь, и землю пашет. Дело здесь в душевной потребности художника, ответственного за будущее и в него устремленного. А строит это будущее наш современник, человек труда, и работа его, и любовь его, все его интересы и есть интересы искусства. Видеть это искусство хочется светлым, мажорным, радостным. Признаемся, мы начали уставать от фильмов, сделанных в мрачной, тоскливой тональности, с каким-то гнетущим — я добавлю — инфантильным пессимизмом.

Порою кажется, что некоторыми режиссерами овладело чувство затаенной стыдливости, которое мешает им воспевать окружающую нас жизнь, прославлять наши достижения, любоваться нашими стройками. Причем, правилом «хорошего тона» стало почему-то скрывать в глубинах подтекста слова, которые вдохновляли, вели на бой и на подвиг поколения советских людей, слова, которые живут сегодня в сердцах строителей коммунизма, живут в каждом сердце.

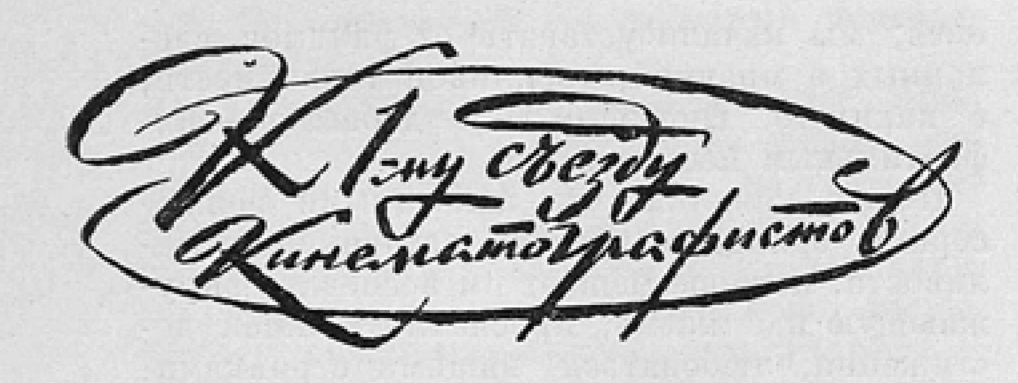
Мне могут возразить, что, всего вероятнее, здесь сказывается реакция на пышную и ложную декларативность некоторых фильмов времен культа личности. Но, кажется мне, вернее была бы другая форма этой реакции — создание правдивых, партийных картин, разоблачающих культ личности с такой же силой и мастерством, с каким это сделано в повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Мы много говорим о крайней важности разработки историко-революционной темы, но очень инертны в реализации тех неисчерпаемых по богатству материалов, которые заново открыты или извлечены из глубин сейфов, куда они были упрятаны. Наша кинематография обязана в самое ближайшее время восполнить этот пробел.

Наш долг перед молодежью — рассказать о героическом прошлом партии и страны, о коммунистах-ленинцах — борцах за великое дело.

Почему бы, скажем, не снять короткометражные новеллы о В. В. Куйбышеве, П. П. Постышеве, А. Д. Цюрупе, А. В. Луначарском, В. Р. Менжинском, о прославленных военачальниках, оклеветанных в годы культа личности? Воспитательное значение таких фильмов трудно переоценить. Каждая из этих биографий — прекрасный, вдохновенный пример партийной страстности, честности и демократизма, глубины и обаяния человеческой личности.

Победа в искусстве — это всегда победа правды. Боевой, активной, наступательной. Рожденной жизнью и для жизни. И перед нами, советскими кинематографистами, стоит задача, воистину волнующая, — открыть во всей глубине, во всей масштабности высокую и прекрасную правду эпохи коммунизма.



8—9 января в Алма-Ате состоялся Первый учредительный съезд кинематографистов Казахстана. В качестве гостей на съезде присутствовали кинематографисты республик Средней Азии — художники, литераторы, композиторы, архитекторы.

С докладом «О состоянии и задачах кинематографии Казахстана» выступил председатель Оргбюро Союза работников кинематографии Казахской ССР Ш. Айманов.

XX и XXII съезды КПСС дали мощный толчок развитию советского киноискусства, сказал докладчик, киностудии страны выпускают теперь не десять-пятнадцать фильмов в год, как в период, отмеченный культом Сталина, а сто двадцать — сто тридцать кинокартин, художественных и документальных. Но на экран выходят и серые, малосодержательные, посредственные фильмы, появляются фильмы, страдающие нарочитой изощренностью, усложненностью формы, работники кино не заботятся о разнообразии жанров выпускаемых фильмов. Все эти общие недостатки советской кинематографии присущи и казахскому кино. Главной проблемой студии «Казахфильм» была и остается проблема сценарная. У истоков казахской художественной кинематографии стояли лучшие мастера национальной литературы — Мухтар Ауэзов, Габит Мусрепов, Беймбет Майлин, Сабит Муканов; теперь же, с сожалением констатирует докладчик, писатели с большой неохотой соглашаются сотрудничать с кинематографистами. Нас справедливо упрекают в том, что мы недостаточно требовательны к сценариям и к самим себе. Ш. Айманов говорит о той роли, какую должны играть редакторы студии в создании сценария и фильма, и указывает, что редакторский состав не обладает еще нужной квалификацией, не имеет солидной подготовки и достаточного знания дела. Необходимо укрепить на студии режиссуру и качественно и количественно. Докладчик считает, что за появление слабых фильмов должны нести ответственность как сценаристы, так и режиссеры. Он указывает, что одним из существенных недостатков студии «Казахфильм» является зазнайство, особенно распространенное среди молодежи. Актерская проблема также стоит остро на студии, подбор исполнителей для фильма связан с исключительными трудностями, так как актерские кадры приходится черпать из театра, а в иных случаях прибегать даже к помощи непрофессионалов. Ряд ораторов, выступивших на съезде, предложил в связи с этим расширить актерскую мастерскую.

По докладу развернулись оживленные прения. Заместитель директора студии «Казахфильм», руководитель творческого объединения по производству научно-популярных и документальных фильмов Т. Шушунов говорил о том, что студия выпускает немало хроникальных фильмов, но часть из них еще отмечена штампованными приемами, безликостью операторской и режиссерской работы. В 1962 году, сказал он, это более всего сказалось в фильмах на сельскохозяйственные темы — в них одинаковые герои, одинаково серый дикторский текст. Причина этого кроется в плохой подготовке сценариев, в той спешке, которая, к сожалению, стала привычной в работе объединения; вторая причина заключается в оторванности документалистов от жизни. Т. Шушунов высказывает надежду на то, что Союз кинематографистов Казахстана в дальнейшем обратит серьезное внимание на работу объединения и не будет считать документальную и научно-популярную кинематографию и кинохронику «пасынками».

Против системы заказных фильмов выступил кинооператор М. Беркович, считая, что она устарела. Оратор предложил объединить кинохронику и телевидение, так как они зачастую дублируют друг друга. Он, как и многие из выступавших, говорил о необходимости окружить вниманием и заботой кинолюбителей.

Секретарь ЦК ЛКСМ Казахстана К. Смаилов, приветствуя съезд от имени молодежи республики, сказал, что деловая связь ЦК комсомола республики с кинематографистами стала теснее. Однако он упрекнул молодых деятелей киноискусства за то, что они все же редко встречаются с молодыми представителями других профессий, со студентами, и предложил в работе Дома кино выделить один день в неделю для организации таких творческих встреч. О необходимости более тесной связи писателей и кинематографистов говорил прозаик А. Тажибаев. В деле создания сценариев нам, писателям, сказал он, нужна помощь со стороны кинодеятелей. Надо сесть «за круглый стол» и разрешить все наболевшие вопросы. Впечатлениями о встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства в Москве поделилась министр культуры Казахской ССР Л. Галимжанова.

С речью на съезде выступил секретарь ЦК КП Казахстана Н. Джандильдин.

В работе съезда приняли участие второй секретарь ЦК Компартии Казахстана М. Соломенцев,

первый заместитель председателя Совета Министров Казахской ССР М. Бейсебаев, заведующий отделом ЦК КП Казахстана С. Бейсембаев, а также делегация Оргкомитета СРК СССР в составе Ю. Райзмана, Р. Семенова, А. Медведкина, А. Сахарова, В. Соловьева, Г. Мясникова, В. Ливанова, Н. Румянцевой, В. Катинова.

Съезд избрал правление СРК КазССР: Ш. Айманов — первый секретарь, Ф. Атушев, М. Бегалин, А. Тажибаев, И. Чикноверов — секретари.

В Баку Первый учредительный съезд азербайджанских кинематографистов проходил 9—11 января. С докладом на съезде выступил председатель Оргбюро Союза работников кино Азербайджана Л. Сафаров.

В общий подъем советского кинематографа, который происходит за последние годы, сказал докладчик, внесли свой вклад и деятели азербайджанского кино. Свидетельство этому такие фильмы, как «Повесть о нефтяниках Каспия», «Покорители моря», «Телефонистка» и другие. Организация в нашей стране творческого Союза работников кинематографии имеет огромное значение, и первейшей его задачей, задачей СРК Азербайджана, является содействие созданию ярких фильмов, утверждающих принципы коммунистической идеологии. Освещая деятельность Оргбюро СРК республики, Л. Сафаров отметил, что оно не сумело еще по-настоящему сконцентрировать внимание на решении узловых проблем азербайджанского кино и выполняло в значительной степени лишь просветительские функции, не оказывая должного влияния на повышение идейно-политического уровня и совершенствование мастерства деятелей кинематографии. На экраны продолжают выходить зачастую слабые, поверхностные картины, лишенные серьезного идейно-художественного звучания, говорит докладчик. Оргбюро СРК Азербайджана, Министерство культуры республики и руководство киностудии «Азербайджанфильм», продолжает он, не сумели еще так организовать свою работу, чтобы активно способствовать повышению качества выпускаемых фильмов на всех стадиях производства. Главной проблемой киноискусства Азербайджана является сценарная проблема. Докладчик призывает писателей и кинематографистов объединить свои усилия, укреплять взаимные творческие связи. Л. Сафаров считает, что большую пользу развитию киноискусства могло бы принести расширение контактов между творческими союзами работников кинематографии Грузии, Армении и Азербайджана.

В развернувшихся прениях выступавшие ораторы подвергли деловой критике работу Оргбюро Союза работников кино республики, говорили о путях подъема азербайджанского киноискусства. Секретарь Союза писателей республики Наби Хазри сказал, что литераторы, развивая традиции Джафара Джабарлы, приложат все силы, чтобы в содружестве с мастерами кино поднять это искусство на высшую ступень. Писатели Юсиф Азимзаде и Имран Касумов, автор многих сценариев, по которым сняты фильмы на республиканской студии, обратили внимание съезда на необходимость создания кадров талантливых кинодраматургов, ибо решить по-настоящему сценарную проблему, привлекая писателей в кинематограф от случая к случаю, нельзя. В их выступлениях прозвучала мысль о том, что режиссерам надо бережнее относиться к особенностям стиля, творческой манеры авторов сценариев. Кинорежиссер А. Кулиев, наоборот, упрекнул писателей в пренебрежении законами кинодраматургии.

Острой критике подверглись Министерство культуры и Союз писателей республики за неудовлетворительное руководство деятельностью кинодраматургов. Ораторы упрекали Оргбюро СРК Азербайджанской ССР за то, что оно ни разу не провело обсуждение фильма, находящегося в производстве, между тем как своевременное обнаружение недочетов, будь то в сценарии, в режиссерской разработке или в актерском исполнении, могло бы предотвратить появление слабых фильмов. Критиковали ораторы студию «Азербайджанфильм» за отсутствие подлинно творческой атмосферы, за низкий уровень организации производства. Особо отмечали выступавшие нередкое отсутствие принципиальности в Художественном совете студии при обсуждении творческих вопросов, что во многом является причиной выпуска серых фильмов. Вопросам роли кинокритики посвятил свое выступление народный поэт Азербайджана Расул Рза, а также молодой научный работник Рамиз Мамедов. Кинокритика у нас недостаточно глубока, она не помогает кинодеятелям понять недочеты их картин, не стимулирует их на развитие верных находок. Остро был поставлен на съезде вопрос о том, что постановку фильмов следует поручать только талантливым режиссерам, что никакие прошлые заслуги, никакие иные качества, кроме творческой одаренности, не дают права на руководство постановкой фильма.

Много говорилось на съезде и об актерской проблеме. Готовить профессиональные кадры актеров кино — неотложная задача и ее надо решить — вот вывод, который делали ораторы. Так же важно поднять уровень материально-технической базы киностудии «Азербайджанфильм», ибо без этого нельзя серьезно улучшить качество ее продукции, — об этом говорили оператор Мирза Мустафаев и другие. Кинохроника, указывали некоторые ораторы, находится на киностудии в положении «пасынка», это недопустимое явление необходимо исправить. В выступ-

лениях на съезде было высказано пожелание организовать в Азербайджане выпуск сатирического киножурнала.

В качестве гостей на съезде присутствовали композиторы, писатели, художники республики, деятели кино Армении, Грузии, Узбекистана, Таджикистана, Туркмении.

В работе съезда принимали участие секретарь ЦК КП Азербайджана Х. Везиров, а также делегация Оргкомитета СРК СССР в составе А. Згуриди, Я. Варшавского, А. Алова, А. Ибрагимова, Г. Егиазарова, И. Таланкина, П. Пашкевича.

Съезд избрал правление Союза работников кино Азербайджана. Первым секретарем избран Г. Сеидбейли, секретарем — Р. Шахвелед.

14—15 января проходил съезд работников кинематографии Грузии. На съезде присутствовали многочисленные гости — писатели, композиторы, художники, деятели театра, а также кинематографисты, кинокритики, литераторы из братских республик.

С докладом о работе Оргбюро Союза работников кинематографии Грузии выступил председатель Оргбюро С. Долидзе. Докладчик проанализировал деятельность грузинских кинематографистов в свете последних партийных документов по культуре и выступлений руководителей партии на встрече с интеллигенцией 17 декабря прошлого года. С. Долидзе с удовлетворением отметил, что, несмотря на отдельные ошибки, в грузинской кинематографии нет ничего такого, что можно было бы назвать нездоровой тенденцией, тягой к формализму или нарушением традиций социалистического реализма. Партия призывает нас, говорит он, полностью осознать нашу ответственность перед народом. Нельзя успокаиваться на некоторых достижениях. Одна из самых главных задач нашего кино — это борьба с мелкотемьем, серятиной и однообразием в искусстве. Современная тема должна занять основное место в продукции нашей киностудии. А для этого нужно глубоко изучать жизнь. Рассказав о различных мероприятиях, проводившихся Оргбюро за отчетный период, С. Долидзе говорит, что наряду со старшим поколением в грузинской кинематографии уверенно работают новые, молодые силы, которые достойно продолжают традиции национального кино. Докладчик считает неправильной ликвидацию творческих объединений на студии и призывает возродить их. Как положительное явление характеризует он создание сценарной редакционной коллегии на киностудии «Грузия-фильм» во главе с известным писателем-публицистом В. Челидзе. В состав этой коллегии входят видные писатели и журналисты республики С. Чиковани, К. Лордкипанидзе, Н. Думбадзе, Г. Асатиани и другие. С. Долидзе выражает надежду, что с помощью такой квалифицированной коллегии и группы молодых талантливых писателей, которых руководство студией привлекло к участию в работе, а также писателей старшего поколения сценарная проблема на киностудии перестанет быть «проблемой № 1». К сожалению, говорит он, между Союзом писателей и Союзом кинематографистов нет еще все же настоящего, тесного контакта. Создать такой контакт — наша общая с писателями задача. Одной из причин некоторого равнодушия писателей к кино С. Долидзе считает тот факт, что республиканское издательство ни разу не издало сборника грузинских киносценариев. Касаясь вопросов кинокритики, докладчик неправомерно восстает против появления в печати рецензий, дающих тому или иному фильму дискуссионные оценки. «Ни одна из них не помогает сделать правильный вывод»,— говорит он. Очень остро стоит сейчас на студии актерская проблема, и неотложное дело студии — заботиться о своих творческих кадрах.

В многочисленных выступлениях по докладу красной нитью проходила мысль о гражданском долге, о высоком призвании советского художника, о необходимости строже, взыскательней относиться к творчеству своему и своих коллег.

В докладе, как указали ораторы, не было критической остроты, дела обстоят не так благополучно, как это обрисовал докладчик. Важная задача, которую предстоит решить вновь избранному руководству СРК Грузии,— дальнейшая консолидация творческих сил грузинского кино. В ряде выступлений говорилось, что производство фильмов, как правило, затягивается, а это отрицательно влияет на деятельность студии и ее творческих работников; выступавшие призывали к большей активности в деле создания театра киноактера, указывая на его насущную необходимость. Ораторы выступали за сохранение самостоятельной студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, против слияния ее со студией «Грузия-фильм».

В работе съезда принимали участие секретарь ЦК КП Грузии Д. Стуруа, заместитель председателя Совета Министров ГрузССР В. Сирадзе, заведующий отделом ЦК КП Грузии М. Гогичашвили, а также делегация Оргкомитета СРК СССР в составе А. Згуриди, В. Ежова, Д. Храбровицкого, Э. Рязанова, В. Ордынского, Т. Семиной, А. Караганова, В. Осьминина, Г. Егиазарова.

Съезд избрал правление Союза работников кинематографии Грузинской ССР. Первым секретарем правления избран С. Долидзе, секретарями — Д. Рондели, Р. Табукашвили и Г. Гиголашвили.

Прошел Первый учредительный съезд работников кинематографии Украины. Вместе с делегатами съезда — режиссерами, артистами, операторами, сценаристами — в зале присутствовали представители

других творческих союзов — писатели, художники, композиторы, журналисты, кинематографисты из Москвы, Ленинграда, Белоруссии, Молдавии, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении, Таджикистана, Эстонии, Латвии.

С большим докладом «Коммунистическое строительство и задачи украинской советской кинематографии» выступил председатель Оргбюро СРК Украины Т. Левчук. Кратко напомнив о путях становления украинской кинематографии, о ее неразрывной связи с современной литературой, с писателями, о крепком содружестве с творческими работниками братских республик, докладчик называет фильмы, созданием которых может гордиться киностудия имени А. П. Довженко. Вся история украинского кино, говорит он, позволяет нам подтвердить тот важный вывод, что на всем своем пути оно было и остается верным партийным ленинским принципам социалистического реализма.

Как же случилось, продолжает Т. Левчук, что на украинских студиях, где создавались «Арсенал», «Земля», «Щорс», «Богдан Хмельницкий» и другие замечательные картины, появились такие серые, слабые в идейно-художественном отношении фильмы, как «Черноморочка», «Свет в окне», «Сердце не прощает» и многие другие? Исчерпывающий научный ответ на это дан в постановлениях ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» и ЦК КПУ «О мерах по улучшению руководства развитием украинской художественной кинематографии». Особенно тяжелые последствия принесли украинскому киноискусству годы культа личности Сталина. После XX и особенно после XXII съездов партии начался новый этап развития украинского кино: предстояло решить ряд сложных проблем — и проблему творческих кадров, и проблему реконструкции киностудий для выпуска двадцати — двадцати пяти художественных фильмов в год, и проблему связей с писателями, композиторами. Как крупнейший недостаток докладчик отмечает необычайную текучесть творческих кадров на Киевской киностудии, что никак не могло способствовать утверждению твердых творческих принципов. Сейчас современность стала ведущей темой в кинопроизведениях украинских мастеров, происходит процесс перестройки работы, но он еще далеко не закончен. Свидетельством этому служит выпуск в 1962 году наряду с интересными картинами слабого фильма «Цветок на камне». Однако процесс этот идет, и не следует рисовать положение дел одной лишь черной краской, как это делают некоторые критики. На это указала недавно газета ЦК КПУ «Радянська Україна».

Сценарию принадлежит решающая роль в киноискусстве, и поэтому привлечение писателей в кино — дело первостепенной важности, говорит докладчик. Мы можем с удовлетворением сказать, что ныне большая группа писателей сотрудничает с кинематографистами. Это Левада, Земляк, Ильченко, Холендро, Поженян и другие. Однако нельзя пройти мимо того, что в производство часто передаются неполноценные сценарии. В общем, констатирует Т. Левчук, сценарная проблема хоть и сдвинулась с места, но требует еще большой работы и неустанного внимания. Как отрадное явление отмечает докладчик появление на украинских студиях большого отряда творческой молодежи — режиссеров, актеров, операторов. Отметив общие успехи украинского документального кино, Т. Левчук указывает на значительные его недостатки — бледный текст, однообразие формы, случайную музыку, а главное — нередки случаи, когда авторы фильма заменяют образ живого человека на экране невыразительным дикторским текстом. Докладчик упрекает Институт кинематографии и киностудию за то, что за последние шестнадцать лет они не подготовили ни одного режиссера-документалиста. Несмотря на некоторые успехи научно-популярного кино, его деятелям предстоит еще много работы, чтобы поднять эту область кинематографа на новую ступень, говорит докладчик. Необходимо преодолеть, в частности, самый характерный изъян научно-популярных фильмов — недостаточно оригинальный замысел; надо также постоянно искать новые приемы трактовки темы и изображения героев фильмов. Т. Левчук упрекает украинских киноведов за невнимание к разработке проблемы специфики режиссерской и актерской работы в кино, проблемы новаторства в киноискусстве.

В прениях по докладу выступили писатель В. Собко, режиссеры В. Денисенко, Л. Луков, инженер треста «Куйбышевуголь» В. Карабанов, директор студии имени А. П. Довженко В. Цвиркунов, заместитель министра культуры УССР С. Иванов, председатель Оргкомитета СРК СССР И. Пырьев, заместитель министра культуры СССР В. Баскаков, главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева и другие.

В их выступлениях наряду с констатацией положительных явлений прозвучала критика в адрес киностудии имени А. П. Довженко. Критически разбирали ораторы работы Ялтинской и Одесской киностудий. Говоря о задачах Союза работников кинематографии Украины, выступавшие подчеркивали, что он должен активнее участвовать в повседневной творческой жизни деятелей кино, оказывая им постоянную помощь в создании высокохудожественных произведений, должен поддерживать тесную связь со всеми творческими организациями республики.

Съезд прошел под знаком мобилизации творческих сил украинских кинематографистов на выполнение

задач, поставленных Коммунистической партией перед деятелями советской культуры.

На съезде выступил секретарь ЦК КП Украины А. Скаба. В работе съезда принимала участие делегация Оргкомитета СРК СССР.

Съезд избрал правление СРК Украины: Т. Левчук — первый секретарь, А. Левада, В. Денисенко, В. Кудин, А. Панкратьев — секретари.

Два дня продолжалась отчетно-выборная конференция ленинградских кинематографистов. В зале заседаний вместе с ленинградцами присутствуют многочисленные гости — деятели кино из Москвы, Украины, Белоруссии, Литвы, Латвии, Эстонии, Поволжья.

Большой, интересный доклад о деятельности Ленинградского отделения Союза работников кинематографии СССР, о перспективах работы киностудии «Ленфильм» сделал председатель Оргбюро Ленинградского отделения А. Иванов. Докладчик отметил успехи советского кино, стимулированные грандиозным поворотом в жизни нашей страны после XX и XXII съездов КПСС, указал на то, что наша кинематография обогатилась свежими, молодыми, талантливыми творческими кадрами, киностудии страны стали выпускать более ста фильмов в год, на экраны вышли картины, получившие широкое признание в нашей стране и за рубежом. Подобные успехи кинематографии стали возможными, говорит А. Иванов, только благодаря вниманию и заботе, какие уделяет нашему искусству Коммунистическая партия. Одним из проявлений этой заботы является создание Союза кинематографистов. «В этом — выражение большого доверия партии к голосу работников кино, и я беру на себя смелость,— сказал докладчик,— заявить от имени всех ленинградских кинематографистов: мы отдадим все свои силы, чтобы доверие партии оправдать!»

А. Иванов сделал глубокий анализ современного состояния кино, фильмов последних лет (главным образом картин «Ленфильма»).

Наш союз должен стать ближе к студии, призвал докладчик. Не пора ли превратить творческие секции на студиях в органы Союза работников кинематографии? Это ликвидировало бы ненужный параллелизм и теснее связало бы союз со всей текущей творческой работой, продолжает А. Иванов. Он отмечает большое значение кинопублицистики. Документальное кино — это искусство современной темы. В документальных фильмах последнего времени находят отражение самые разнообразные темы — и героика повседневного труда, и подвиги науки, и географические и естествоиспытательные изыскания, и международная жизнь, и искусство. Однако нельзя не сказать, что при всем том документалистика страдает одним крупным недостатком — жанровым однообразием: в основном все решается в виде киноочерка или новеллы, в фильмах мало выдумки, юмора. Нужно решительно отказаться от «лобовой» обзорности, так как это неизбежно ведет к поверхностной иллюстративности. Надо серьезно подумать над дикторским текстом, избавить его от тяжеловесности, сделать более литературно качественным. А. Иванов приводит как пример замечательные дикторские тексты, написанные в свое время А. Довженко. Он призывает обращать более пристальное внимание на сценарии, по которым снимаются документальные фильмы.

Большое внимание уделил докладчик и научно-популярному кино. Особо указал он на трудности этого жанра в связи с тем, что существующая система проката исходит прежде всего из финансовых показателей, и поэтому как бы хорош ни был научно-популярный фильм, он не может пробить себе дорогу к зрителю. Специальных кинотеатров в стране мало, а обычные кинотеатры не заинтересованы в показе подобных фильмов. Это положение надо в корне выправить, говорит докладчик. А. Иванов осветил проблемы, связанные с современным состоянием кинотехники.

В оживленных прениях по докладу выступили министр культуры Российской Федерации А. Попов, заместитель министра культуры СССР В. Баскаков, режиссеры Ф. Эрмлер, Г. Козинцев, председатель Оргкомитета СРК СССР И. Пырьев, Р. Тихомиров, С. Юткевич, Н. Лебедев, Я. Фрид, художник Е. Еней, критики Д. Писаревский, Р. Мессер, И. Шнейдерман и другие. Писатели Д. Гранин и О. Шестинский посвятили свои выступления работе писателя в кино. С остроумным приветствием конференции выступил украинский драматург А. Левада.

В работе конференции принимали участие секретарь Ленинградского (промышленного) обкома партии А. Филиппов, делегация Оргкомитета СРК СССР во главе с И. Пырьевым.

Конференция избрала правление Ленинградского отделения СРК СССР. Первым секретарем избран А. Иванов, секретарем — Д. Шемякин.



«МЫ БУДЕМ БОРОТЬСЯ ЗА ТО, ЧТОБЫ НАШЕ ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА УТВЕРЖДАЛИ В ЛЮДЯХ ПРЕКРАСНОЕ НАЧАЛО, ПОМОГАЛИ НАРОДАМ СТРОИТЬ КОММУНИЗМ».

Н. С. ХРУЩЕВ. Из речи на VI съезде СЕПГ

М. КУЗНЕЦОВ

Человек учится добру

Вместо рецензии на фильм «Вступление»

Каюсь: появления этого фильма я даже побаивался, хотя ждал крайне нетерпеливо. Я вел себя как самый заправский болельщик — пристрастный и суеверный. А стал я им по двум причинам. Во-первых, я очень люблю тонкого, умного художника Веру Панову. Ей же, вернее ее книгам, в кино, на мой взгляд, не везет. Есть одно счастливое исключение — «Сережа».

И этого «Сережу» — тут-то и возникает мое «во-вторых» — поставил вместе с Г. Данелия И. Таланкин, который сейчас выступает с фильмом «Вступление»*.

Фильм «Сережа» был отличным, ну, а потом? Как важны в судьбе художника вторая книга, вторая роль, второй фильм! Сколько радужных прогнозов, сколько несбывшихся надежд разом звенели осколками именно при появлении этого рокового второго произведения!

Меж тем я (и, наверно, далеко не только я) поверил в авторов картины «Сережа», поверил как-то сразу, стал их «болельщиком».

Теперь, вы понимаете, все сплелось разом: и рассказы Пановой «Валя» и «Володя», легшие в основу фильма «Вступление», и имя И. Таланкина на титрах.

...Сейчас премьера уже позади, и всем ясно: получилось! Но есть в этом фильме нечто большее, нежели простая удача.

И именно об этом, а не о просчетах, которые безусловно в картине есть, мне и хотелось сказать прежде всего.

* Сценарий В. Пановой. Постановка И. Таланкина. Операторы В. Владимиров, В. Минаев. Композитор А. Шнитке. Художник С. Ушаков. Звукооператор А. Ванецпан. «Мосфильм», 1962.

•

Вернемся к первоисточнику, породившему фильм: что кажется нам сегодня наиболее близким и дорогим в произведениях Пановой? На этот вопрос последуют ответы разные, причем многие из них будут справедливы, хотя, возможно, и разноречивы. Но, наверное, большинство помирится на такой общей, но и немаловажной черте — ее книги остроталантливы. При этом отчетливо проступает особенность, органически присущая В. Пановой, — ее талант добрый. «...И чувства добрые я лирой пробуждал» — она могла бы повторить как свое собственное, выношенное кредо.

Первоначальное название «Кружилихи» было «Люди добрые». «Сережа» — пленительный рассказ о первом восприятии мира маленьким человеком — завершается, можно сказать, форменной революцией добрых чувств. Фильм приходит на помощь памяти: вот оно, щемяще-грустное лицо остающегося маленького Сережи и вдруг мгновенно-радостное решение Коростелева — мальчик едет с ними! И уже сквозь мутное ветровое стекло грузовичка светятся счастливые Сережины глазенки, и слышен его ликующий голос: «Мы едем в Холмогоры, какое счастье!» И это действительно счастье для зрителя и читателя испытать аристотелевское «очищение подобных страстей», сопереживая победу наших, советских, коммунистических добрых чувств. Ибо у Пановой не некое абстрактное воспевание «доброты вообще», а именно наше, современное, очень конкретное, прикрепленное и к определенному времени и к очень точно очерченному советскому характеру проявление добрых чувств социалистического общежития. Героиня «Евдокии» — простая русская женщина, отдавшая весь жар сердца «чужим»

детям, которых поток беззаветной ее любви сроднил с ней навечно и помог им стать настоящими советскими людьми. И по многим правдивым чертам и черточкам мы узнаем в Евдокии свою современницу, уроженку рабочего поселка, женщину тридцатых годов и военных лет, скромную, работящую с великой мечтой и великой любовью в сердце...

А маленький рассказ «Валя»? Он о войне, о трагедиях и мучениях, которые обрушиваются на женщин и детей, о непоправимых бедах и душевных шрамах... И он же о торжестве чувств добрых в жестоких и, казалось бы, бесчеловечных обстоятельствах самой суровой, самой страшной из войн. Если хотите — вопреки этой бесчеловечности! Нас покоряет щедрое сердце питерской пролетарки тети Дуси, стриженной в кружок, с папиросой во рту, резкой в словах и движениях, «командирши» и притом весьма деловой и именно потому так деловито-доброй. Столь же реальна и жизненно достоверна бескорыстная забота о маленьких девочках дяди Феди — инвалида, «очарованного странника», потерявшего ногу под Ленинградом, работяги, плотника, шофера, строителя, который глубочайше убежден, что в стране работяг трудовой человек трудовому человеку брат.

Рассказ «Володя» еще более суров, чем «Валя», он полон жесткой и строгой правды, но его философская сердцевина опять же в этом тезисе «человек человеку».

Чингиз Айтматов в своей недавней статье в «Литературной газете» очень точно сказал о важнейшем моральном процессе нашего общества: человек у человека учится добру.

Гуманизм нового мира — вот та движущая сила, что так подымает книги Пановой, делает их столь современными.

Конечно же, гуманистическая направленность вовсе не монополия В. Пановой. Это свойство — и главнейшее — всего современного искусства социалистического реализма, нашего кино, в частности, да и не только в частности, а и в особенности, ибо кино, по моему глубочайшему убеждению, сегодня может задавать тон среди других искусств — литературы, театра и прочих.

Андрей Соколов — герой рассказа и фильма «Судьба человека» — выстоял в самых трагических испытаниях. И как важен, как существен и для самого произведения и шире — для ведущей тенденции времени — финал фильма. Не просто встреча двух обожженных, обугленных войной людей, нет, это бурный взрыв любви и самоотверженности. Взрыв глубокой человечности, а не сентиментальности. Этот финал — страстное и глубокое, бесконечно достоверное утверждение победы социалистической гуманности над бедами и горестями, над тем, что огрубляет и ожесточает человека. Именно это доброе начало, торжествующее в Андрее Соколове, выступает как один из существеннейших критериев коммунистической личности будущего. Судьба Андрея Соколова завершается победой Человека, а ведь воспитание самых высоких человеческих качеств в нашем современнике, строителе коммунизма, и есть благороднейшая цель нашего искусства.

Есть, на первый взгляд, случайное или даже странное совпадение финалов трех разных фильмов — «Судьба человека», «Мир входящему», «Сережа». Андрей Соколов из выжженной пустыни потерь и страданий выходит вместе с юным Ванюшкой в мир доверия и любви. О финале «Сережи» говорилось выше. А вот финал третьего фильма — суровый, как совесть оскорбленного народа, солдат Ямщиков, веселый, разбитной шофер Паша, наивный и милый младший лейтенант Ивлев довезли все же немецкую женщину до госпиталя, и вот крик только что родившегося ребенка смешивается с криками долгожданной победы. В последний день жесточайшей из войн три воина были расточительно щедры в добре— один из них поплатился за это жизнью, два других едва не погибли... А родившийся младенец — он как символ новорожденного и выстраданного мира. Никто не знает, каким он станет в будущем, но люди верят, что жертвы понесены недаром....

Три фильма — совсем не схожих, очень разных по жизненному материалу, по проблематике, по художественным решениям, подчас спорящих друг с другом,— и все три завершаются на высокой ноте торжествующего социалистического гуманизма.

Случайность? Нет, закономерность. Дух времени!

А о юном воине Алеше Скворцове из «Баллады о солдате» точнее всего будет сказать словами Гете: он спешит творить добро. Это тот внутренний благородный свет, что озаряет все лучшие сцены фильма: от великолепного эпизода — в нем сама солдатская щедрость,— когда фронтовики делятся последним куском мыла, через прекрасную поэму несостоявшейся любви, через презрение к жене-изменнице, вплоть до щемящего сердце последнего свидания с матерью...

Я сделал столь пространное отступление для того, чтобы показать, что фильм И. Таланкина воспринимается не просто как отдельная частная удача, а как часть общего процесса развития современного советского кино. Он — в русле тех тенденций, о которых шла речь.

«Вступление» — фильм правдивый и гуманный. Его герои взяты из самой гущи народных масс, они подчеркнуто повседневны, обыкновенны, будничны, их обступает быт во всей своей плотности и достоверности мельчайших черточек. Кажется,

что этих героев мы видим вокруг себя каждый день. Но сквозь будничное светло и чисто горит в них чудесное сердце советского человека.

Советский человек добр — утверждает фильм. Он говорит это языком настоящего искусства. И тут важно выделить еще два момента.

●

Автор сценария — В. Панова.

Это тот счастливый случай, когда писатель приходит в кино и не уходит с чувством обиды.

Напрашивается обычный в таких случаях комплимент: в фильме без потерь сохранено содержание.

Впрочем, как раз по поводу того, что «сохранено», и хотелось бы упрекнуть В. Панову. Когда «Валя» и «Володя» несколько лет назад были напечатаны в журнале, они казались двумя главками из романа. Однако роман не появился, как не родилось и цельное произведение из соединения двух отрывков, — не хватало каких-то «звеньев». Теперь стало заметнее, что история Вали бледнее рассказа о Володе, и эта бледность усилилась.

Конечно, писатель зачастую смотрит на свою повесть или роман, как на живое дитя — оно рождено, и тут уже «ни прибавить, ни убавить». Но так ли верен этот взгляд? Ведь еще Достоевский советовал при переделке прозы для сцены смело ломать текст и вводить новые мотивы. Не проявляют ли иной раз писатели творческую робость (чтоб не сказать косность), так слепо держась за «канонический» текст? Ведь все равно на экране рождается в т о р о е произведение искусства, а не копия первого. В данном случае В. Панова могла бы быть смелее, и фильм стал бы, наверное, более цельным.

Но говоря о картине «Вступление», мне хочется остановиться на другом. Сколько раз мы читаем в газетах или журналах уже примелькавшиеся сетования: «писатель имярек (а имя порой известное и уважаемое) сдал на студию сценарий, а его не ставят...» Действительно, это нехорошо, когда не ставят. Ну, а с другой стороны, не напоминает ли все это комичные жалобы примерно такого типа: «Ах, как хороша девушка Н.—и умна, и образованна, и зарабатывает,— а вот замуж почему-то не берут...» Все согласны, что для замужества нужна еще и любовь. А для того чтобы сценарий стал фильмом, разве не нужно нечто подобное для режиссера и сценариста?

Мне не раз приходилось утешать моих друзей-прозаиков, раздосадованных неудачами с их сценариями. А неудачи эти, как правило, возникали оттого, что писатель и режиссер говорили на разных художественных языках. Не помогал и «буквализм» режиссера, когда он слепо следовал каждой букве сценария, не помогали и «вольности». Где же выход? Очевидно, в любви. Я не говорю о ремесленных поделках, но настоящее произведение искусства в кино рождается тогда, когда есть эта самая, если позволительно так выразиться, обоюдная и страстная творческая любовь.



«В с т у п л е н и е». Н. Ургант— мать, Борис Токарев — Володя

Фильм «Вступление» — еще один аргумент — весомый! — в пользу этой мысли. Один кинокритик сказал о Таланкине: «Талантливый интерпретатор Пановой». По-моему, это сказано неточно. Я бы даже не назвал его соавтором, ибо в этом слове больше от юриспруденции, чем от творчества. Тут больше подходит «сотворец», хотя это и звучит несколько высокопарно.

Никому не удалось выяснить, какая строчка принадлежит Ильфу, а какая — Петрову в «Двенадцати стульях». В идеале именно такое содружество и должно быть и у писателя с режиссером. Во «Вступлении» почти нигде не чувствуется диссонанса режиссерской работы с творческой манерой В. Пановой (ну, может, не все образы в фильме того же уровня, что в рассказах,— латышки, например). Как правило, вы не знаете, кого «винить» за те талантливые находки, что есть в фильме.

Скажем, превосходный текст, доставляющий артистам одно наслаждение,— это от Пановой. Вот девочки на ленинградском вокзале с восхищением говорят о своей сверстнице, ночью ушедшей без продовольственных карточек, без материнского разрешения с любимым. Девчонки с жаром утверждают, что невозможно было остановить уходящую девушку и кому-нибудь сообщить об этом: «Это надо не знаю кем быть, чтобы сказать». Но ведь слова эти так великолепно, так волнующе, от всего сердца

звучат в устах юных исполнительниц, что тут уже «начинаются» и И. Таланкин, и актрисы...

Или — над Ленинградом лета сорок первого года несутся по радио бравурные марши. А в городе — совсем иная атмосфера. Во весь экран нахмуренное лицо Медного Всадника, а на голову ему надевают мешок — памятник прячут от бомб и снарядов. Это кто, Таланкин? А ведь вся сцена одновременно и в ключе художественной манеры Пановой, ее мягкого и глубокого юмора.

Таланкину оказались по плечу и лирическая задушевность Пановой, и простота, и естественность ее героев, негромкий, и доверительный тон ее повествования. Он сплотил воедино очень разный актерский коллектив — разный, ибо тут и дети, и подростки, и взрослые. Кстати, взрослые здесь не выделяются блистательными «концертными» выступлениями (таким был, скажем, Меркурьев в «Сереже»), но зато очень точно выдерживают общий ансамбль игры.

Конечно, кое-что пропало из того, что было в рассказах, кое-что вышло бледным — мачеха Володи, соседки, осуждающие его мать, воспитательница детского дома... Молодой режиссер не научился еще работать так, чтобы не было в фильме «проходных» и потому пустоватых кусков.

Но в создании общей картины жизни он достиг немалого.

Мне кажется, что фильм получился даже суровее, прямее, пожалуй, даже в чем-то и глубже рассказов писательницы. У Пановой нет-нет и проскользнут нотки сентиментальности— в фильме этих ноток почти не слышишь. Скорее всего здесь общая заслуга сценаристки и режиссера.

«Вступление»



«Вступление» — тот пример содружества писателя и режиссера, о котором мы столько говорим и который необходим в кино как воздух.

●

Фильм И. Таланкина продолжает линию реализма в нашем киноискусстве.

Я бы сделал сравнение, которое, возможно, покажется несколько неожиданным. Я хотел бы сопоставить «Вступление» с «Балладой о солдате». Фильм Чухрая прекрасен в своей поэтичности. Он как лирическое стихотворение отлился в нечто глубоко законченное и цельное. Но так же как стихотворение не может выполнить функции прозаического произведения, так и «Баллада» в ряде случаев старается не задерживаться на тех эпизодах, где нужны краски жестче и суровее. В фильме есть, скажем, неверная жена, но это скорее некое обозначение измены и только. Там есть драма одноногого инвалида — Алеша помог ему в первый момент, а что будет дальше? Но это не входит в цель «Баллады» — фильм идет мимо, останавливаясь зато на истории Алеши и его юной любви. Такова художественная задача картины.

Приведу параллель из литературы. У Сергея Антонова есть прекрасный рассказ «Поддубенские частушки». Его можно упрекнуть в некоей идилличности, но какое это вдохновенно-поэтичное произведение и с каким наслаждением мы перечитываем его и сегодня! Однако позже у писателя появились в гораздо большей степени насыщенные реальной сложностью жизни «Дожди» и «Порожний рейс»...

Повторяю: конечно же, огромных достоинств «Баллады» «Вступлению» не заслонить, но порой тебя не покидает ощущение, что фильм Игоря Таланкина подчас берет начало там, где в «Балладе» ставится многоточие.

Скажем, мать Володи. К драмам такого типа «Баллада» только прикасается. Драмам? Какие же тут драмы, скажут иные, тут только житейские дрязги. Да, здесь как будто бы все довольно мелко, нелепо, жалко, но, заметьте, образ матери Володи не оставит вас равнодушным. Да больше того — мы не видели еще на нашем экране такого характера. Артистка Н. Ургант играет так естественно, так достоверно в самых мельчайших жестах, что, право же, трудно воспринимать ее как героиню фильма, а не хорошо знакомого по жизни человека... Брошенная жена — по традиции надо сочувствовать, а надо ли сочувствовать этой? Мещаночка, с убогим кругозором, какая-то жалкая, с виноватой походкой, тут, кажется, почти ничего нет для сочувствия. И все же, и все же наивная ее мечта— «встречу я еще человека, будет у меня любовь» — она по-человечески трогательна. Да и как ее осудить — вон какой

честный, прямой, благородный Володя вырос у нее. Она мать — добрая, самоотверженная, все отдающая детям. Вот этим она и поразила нас — сплетением нелепости, слабости с благородной силой материнской любви. И фильм тут отнюдь не жалостлив, не сентиментален, он правдив и насыщен мыслью. Ибо перед нами реалистический рассказ о вступлении в жизнь.

Вступление Володи (его играет Б. Токарев) в жизнь—это цепь труднейших испытаний. Эвакуация. Унизительное прощание с отцом, с которым мать уже давно не живет. Еще унизительнее — «тактичная» просьба мачехи не говорить ее сыну, что у него есть брат... Лишения. Бедность. Та полоснувшая по сердцу бедность, что внезапно загубила первую полудетскую любовь. Подлость. И невозможность сразу, одним ударом преодолеть эту подлость. Мать. Слабая, нелепая, бегающая за счастьем и получающая вместо него лишь фальшивые блестки и горькое похмелье. Нелепая, но мать же! Суровый голос войны, ее железные требования к тебе, хотя ты — подросток. Труд — тяжелый и без малейшего послабления. Дисциплина — жесткая, военная дисциплина. Первая смерть и первая встреча с кладбищем — с глазу на глаз. Много, очень много валится на хрупкие плечи подростка. Он учится пониманию жизни, стойкости, выдержке, мужеству. И добру! Ибо добро торжествует в этом мире, рожденном Октябрем, отвоеванном от фашизма, требующем ежедневной полной отдачи физических и нравственных сил. Самое важное открытие становящегося мужчиной юноши: лучшее в этом мире — люди, наш мужественный и добрый человек!

Поэзия нашей жизни в фильме «Вступление» раскрывается в самой реальности. Да, мать Володи весьма далека от идеала, тем выше и благороднее его сыновняя любовь, тем больше значение его морального подвига, когда он заставляет своего отца помочь матери. Через сложное, противоречивое, пусть подчас и низкое к высокому — вот путь, которым ведет нас режиссер в фильме.

Этого «низкого» Игорь Таланкин не боится, он смело, говоря словами героя последнего романа Д. Гранина, «идет на грозу». Володя видит, как здоровенный дегенеративный долдон истязает малыша. Вмешаться! Тут-то бы и восторжествовать добродетели над низостью, добру над злом. А если ты слабоват, а наглец силен? Режиссер заставляет нас вместе с Володей до конца испить чашу унижения, найдя для сцены броские, жестокие детали. Для чего? А ведь мы с омерзением отбрасываем христианское «подставь вторую щеку», мы презираем смирение. «Добро должно быть с кулаками»,— писал молодой поэт Станислав Куняев. И кулаки у добра появятся, но не по щучьему велению, а тогда, когда



«Вступление»

Володя «добьется» этого. Всего один пример, но он выражает общую линию Таланкина-художника.

Его язык ясен, доступен, доходчив. Это большое достоинство, и глубоко ошибаются те, кто этим пренебрегает. Ясность совсем не означает необходимости какого-то приземления, натуралистической «похожести». Как раз в высшей степени отрадно, что молодой режиссер, а вместе с ним операторы В. Минаев и В. Владимиров, композитор А. Шнитке, наконец, актерский коллектив широко и разносторонне используют великолепные возможности реалистического киноязыка.

Создатели фильма добились отличного внутреннего ритма, использовав для этого музыку, вплетая в музыкальную мелодию картины перестук вагонных колес, как некий повествовательный рефрен. Режиссер использует эффект повтора, причем такого повтора, который как бы заново, поэтически осмысливает факты.

...Вместе с деревенским бородатым дедом мы ахаем от изумления, увидев возле колхозной конюшни в сибирском селе ленинградских девочек из балетного училища. У коновязи они делают свои столь невероятные для окружающих упражнения. Мимо идет Володя. По-мальчишески независимо он поглядывает на девчонок. Но вот крайняя, стройная, изящная девочка,— вся полет — неизвестно почему задерживает его взгляд. А, все равно! Пожав плечами, засвистав мотив маршевой песни, Володя проходит мимо... Так начинается эта новелла о несостоявшейся любви... И вот все кончилось. Володя сидит один на берегу реки, вечер, тьма, горечь, и вдруг мощно, воистину железно и оглушительно гремит песня про стальную птицу и ее про-

пеллер — ее поет колонна проходящих солдат... Вряд ли нужны тут комментарии и расшифровка — так многозначен, так богат подтекст этой сцены.

С большим тактом соединяются в фильме воедино «голая правда» и поэтичные сцены, вроде безмолвной беседы взглядами Володи и балерины, ночного разговора на реке. Это очень радостно, что фильм не однотонен.

Это же видно и в актерском исполнении. Скажем, Ромка, Володин друг, который очень легко мог получиться эдаким «голубым» персонажем, если бы режиссер и актер только чуточку снизили требовательность к себе. А актер В. Носик играет этот характер насыщенно, остро-контрастно, мгновенно переходя от почти мальчишеской беззаботности к трагедийности, к глубинам страдания. Опять-таки это не только отличное актерское достижение само по себе, но и очень важная нота в общем звучании фильма. Ибо и Ромкина судьба — правдивая история реального вступления в жизнь нашей юности.

Во «Вступлении» Таланкин показал себя гораздо более опытным мастером в работе с актерами, нежели это было в «Сереже». Он умеет теперь «выжать» и из эпизодической роли многое. Разве забудешь вздох сожаления, с которым капитан (его остро сыграл артист С. Чекан) приглашает к столу Володю? Или артиста С. Козьменко в маленькой роли хулигана. Все — начиная от развинченной, хамской походки и кончая всем обликом, манерой говорить,— тут остро характерно, не банально и великолепно «работает» на основной замысел.

Есть в фильме несколько сцен, что называется, «ударных» высокого эмоционального накала. Это рев льва над ночным, охваченным тревогой Ленинградом, словно бесчеловечный голос Войны. И как удивительно к месту в с т а ю щ и е силуэты невских львов на фоне ночного неба с аэростатами заграждения. Или —статуарная, поражающая какой-то огромнейшей конденсацией горя сцена получения Лукерьей (артистка Е. Коровина) похоронной. Наконец, в необычайно напряженном ключе решенная сцена гибели Валиной матери. Отчаянный голос девочки, светлые рельсы, стремительно мчащиеся на темном полотне, чувство роковой неизбежности трагедии — поезд идет к проклятой станции Мга, где свершится убийство... И как обобщенный, целомудренный образ несчастья — зловещее и страшное мелькание белых и черных пятен — словно бы по экрану грохочет встречный поезд, олицетворяя трагические воспоминания...

Выделяясь среди прочих, эти сцены не кажутся диссонансом — они, наоборот, несут в себе особую художественную нагрузку и как бы «подтягивают» к высокой патетике остальное действие. Мы легко найдем этому аналогии в «Журавлях», «Чистом небе», «Доме, в котором я живу»... Это не риторика и декламация, это пафос нашей советской жизни и борьбы. Я бы назвал это — патетический реализм. Он в высшей степени свойствен нашему советскому кино еще с первых его шагов. Еще отчетливее эта черта проступает при сопоставлении с лучшими современными зарубежными фильмами. Это наша и национальная и, больше, социальная черта. Она идет от кинематографии Эйзенштейна и Довженко, от всего строя революционного искусства.

Правда, по поводу названных сцен иные скептики могут сказать — львы от «Потемкина», похоронная — от «Земли», смерть матери — от «Журавлей». Это легко опровергнуть, ибо ни ученического заимствования, ни прямой «цитатности» у Таланкина нет. А вот ассоциации действительно возникают. Но меня, как зрителя, они не смущают. Во-первых, и учителя хороши, а во-вторых, тут творческое развитие традиций прежде всего. И еще видна в этом неустоявшаяся молодая сила, которая только начинает находить себя на путях первооткрывателя. Уверен — найдет.

А пока еще, конечно, не все найдено. Скажем, сцена, где школьники, друзья Олега, спорят об абсолютной истине, просто плохая. Она ничего не дает и кажется взятой напрокат из другого фильма. Много массовых сцен на вокзале, но люди не запоминаются, толпа безлика, останется в памяти, пожалуй, лишь Люся, играющая с куклой на фоне солдатских сапог. Маловато. Не хватило у Таланкина выдумки и в сцене осуждения женщинами матери Володи, решено это примитивно-лобовыми приемами...

●

...Но вернемся к фильму. Нет, не к «Вступлению». А к тому, который, возможно, будет создан Игорем Таланкиным. «Сережа» — это глаза мальчика, широко раскрытые перед богатством жизни. Еще одна ступень — юноша и девушка входят в жизнь, узнают реальную цену всему, учатся добру. Валя — это очарованная душа, еще не пробудившаяся от девических грез. Володя — он научился работать, заслуживать доверие людей, быть мужественным и стойким. Но когда он встречается с Олегом, когда Ромка заговаривает с ним о том, каков же будет мир после войны, — остро ощущаешь, как недостает еще Володе умения мыслить.

Вот об этом-то и хочется увидеть новый, третий фильм Игоря Таланкина. О мысли. О мыслящем герое — нашем современнике. О напряженном духовном мире строителя коммунизма. Это, конечно, только пожелание. Но получилась бы своеобразная трилогия, не задуманная заранее, но настойчиво подсказываемая самой жизнью.

М. ТУРОВСКАЯ

Бабушка, Илико, Илларион и кинокамера

В этом веселом и, как принято теперь говорить, «добром» фильме речь идет, в сущности, о грустных и даже о жестоких вещах. О том, как уходят на войну мужчины грузинского селения и как многие из них не возвращаются. О том, как погибает сын старого Иллариона, а его комический соперник-друг старик Илико и бабушка прячут похоронную. Как слепнет Илларион на один глаз (а он-то всю жизнь дразнил Илико кривым!) и как умирает бабушка...

Жизнь идет и приносит с собой горе и радости — может быть, горя больше или, быть может, горе больше потому, что погибших не воскресить, и каким бы ни называться оптимистом, старость, болезни, смерть все равно приходят в свой черед. Но ведь и радости — какая-нибудь удавшаяся забавная проделка или нетронутая пушистая белизна снега, когда ты впервые признаешься в любви, сама эта первая любовь и день окончания института, хотя они могут показаться не столь значительны по сравнению с войной и смертью, тоже приходят в свой черед, и все дело в том, как и на что посмотреть...

История юного героя нового грузинского фильма «Я, бабушка, Илико и Илларион»*, сделанного Т. Абуладзе по сценарию, написанному им вместе с Н. Думбадзе, могла бы быть сопоставлена, допустим, с трагическим Ивановым детством — ведь они почти ровесники. И тогда, вероятно, некоторая намеренная идилличность, сентиментальность даже кое-где стала бы слишком очевидна. Но воздержимся от этих сопоставлений — они всегда эффектны и часто бесплодны: фабульные мотивы значат в искусстве меньше, чем мы иногда думаем. Да, в картине присутствует тот же мотив отрочества, прерванного войной, и невозвратимости утрат. Она — о том же времени. О том же времени — но «не о том»...

Совсем не о том. И чтобы судить картину по ее собственным законам, надо учитывать ее столь очевидную национальную природу.

Фильм поставлен по повести Н. Думбадзе, ставшей столь популярной, что она уже была инсценирована и поставлена на театре. Но не будет говорить об издержках экранизации — Абуладзе создал кинематографическое произведение. Его питала народная традиция, идущая от давних, чтобы не сказать древних, корней. В то же время картина очень современна в том несколько общем и в то же время вполне определенном смысле, который мы подразумеваем, говоря об исканиях кинематографа последних лет.

Итак, что же происходит в картине? Ведь можно пересказать ее и совсем иначе, чем я это сделала вначале, — со всеми несущественно-существенными мелочами ее забавного быта — чуть-чуть условного быта горного селения, в котором традиции предков причудливо и непринужденно переплетены с новизной.

С очаровательно-воинственной бабушкой (Ц. Такейшвили), которая зонтиком пытается проучить нерадивого внука, не очень-то прилежного к школьным занятиям, зато с азартом принимающего участие в приключении бывалого охотника Иллариона. С весело-бестолковой погоней горе-охотников за нахальным и неуловимым зайцем, в которой они, чуть не перестреляв друг друга, в конце концов убивают собственную собаку Мурада. С традиционной парой комических стариков, столь же несомненно грузинских, как грузинская бабушка,—Иллариона (Г. Ткабладзе) и кривого Илико (А. Жоржолиани), с их взаимными язвительными шуточками и добродушными, наивными розыгрышами. Со всей этой немного патриархальной безмятежностью, которая переходит в войну без всякого перехода.

Вторжение войны в мирный быт было уже столько раз и на столько разных ладов показано нашим экраном, что не повториться хоть в чем-нибудь, казалось, почти невозможно. Но перед Абуладзе даже не маячила эта опасность — у него не было образцов и едва ли будут копии, настолько стиль, жанр повествования исключает все привычные схемы и шаблоны.

Режиссер не меняет тональности, и традиционная сцена проводов на фронт начинается как бы по инерции в той же юмористической интонации. То же жаркое южное солнце освещает площадь селения, где торжественно выстроился самодеятельный оркестр: несколько мятых, видавших виды труб, барабан с медными тарелками и детишки, с забавной важностью исполняющие роль нотных пюпитров.

Поначалу все кажется так мирно-празднично — веселый наигрыш труб, грузовики и парни с рюкзаками, ловко прыгающие в кузов, семейные группы, залитые солнцем, и сын Иллариона, замешкавшийся с трубой и бросившийся догонять свою машину, и какие-то старухи и старики, бегущие за пылящими уже вдали грузовиками...

И только через минуту, когда схлынула суматоха и на опустевшей белой под безжалостным солн-

* Сценарий Н. Думбадзе и Т. Абуладзе. Постановка Т. Абуладзе. Оператор Г. Калатозишвили. Художники Г. Гигаури, К. Хуцишвили. Композиторы А. Кереселидзе, Н. Васадзе. Звукооператор Р. Кевели. «Грузия-фильм», 1962.



«Я, бабушка, Илико и Илларион»

цем площади там и сям в молчаливой скорби застывают траурные группы — старухи в черном, притихшие дети, старики, — и аппарат панорамирует по лицам, хранящим следы многих лет и крестьянских трудов; когда он с ритуальной медлительностью обходит круг молчаливых, брошенных на землю инструментов и нот, а за кадром вступает грозная и медленная музыкальная тема столь памятной всем нам песни «Идет война народная», — лишь в эту неподвижную и скорбную минуту становится понятна глубина народного горя и сила народной стойкости...

В этом весь стиль картины, ее жанр, ее прием, ее своеобразие. Авторы не обходят трагическое в жизни. Но показывают его скупо и коротко. Только констатируют, не давая воли переживаниям или пересказу. Зато пустяковое и житейское они живописуют тщательно, подробно и любовно. Это не лишает трагическое значительности и не прибавляет значительности пустякам, хотя какая-нибудь злосчастная погоня за зайцем или розыгрыш кривого Илико Илларионом сняты режиссером и оператором Г. Калатозишвили не только подробно, но и остроумно и изобретательно. Но именно оттого, что трагические и значительные моменты на фоне этих чересчур подробных пустяков показаны так скупо, они выделены и обозначены как кульминации фильма и самой жизни. А оттого что житейское в жизни показано так подробно, сама жизнь — ее неостановимый круговорот — утверждается в своих правах. В этом не только жанровое своеобразие, но и смысл непритязательной истории мальчика Зурико, бабушки, Илико и Иллариона, а вместе с ними всего селения, затерявшегося среди гор.

В самом деле, идет война, стоит зима, почтальон приносит похоронную, агитатор собирает теплые вещи на фронт. Все это коротко, без авторских комментариев. Может быть, чуть-чуть слишком чувствительно звучит небольшой эпизод, когда Илико решается отдать для фронта свою теплую бурку, а Илларион сапоги. Ведь для них это не столько жертвенно, сколько естественно. Так же естественно, как для Зурико, несмотря на войну, зиму и горе утрат, влюбиться, и сочинять стихи, и вздыхать на глазах всей школы по своей Мери.

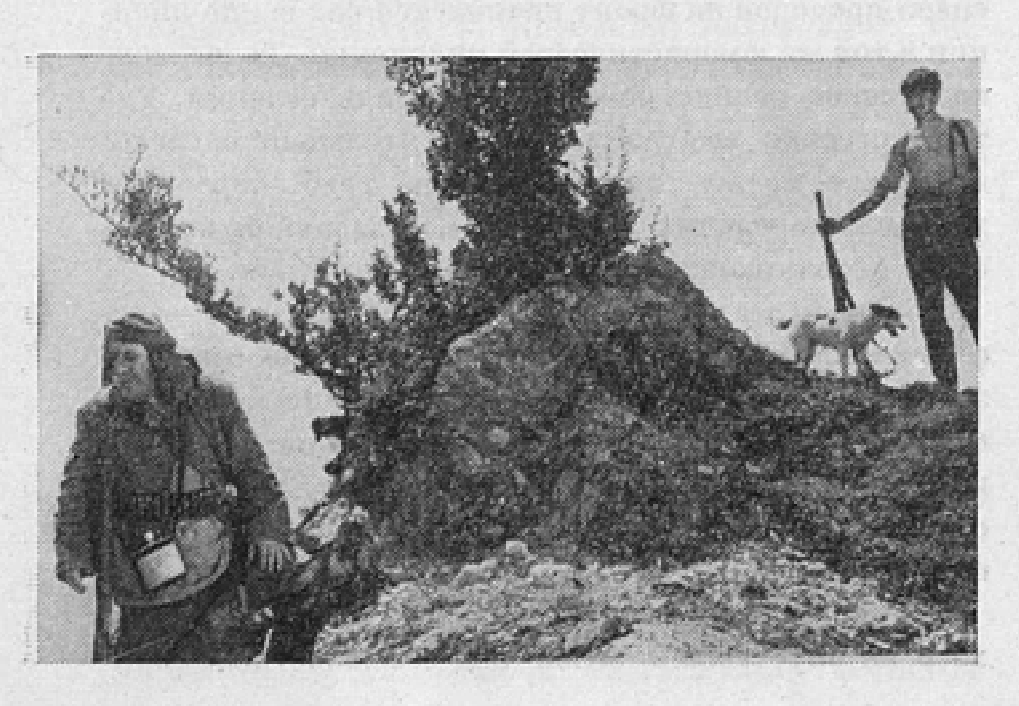
Смешной эпизод в холодной, нетопленой школе, с водевильным учителем в шляпе, пальто и галошах, по очереди выставляющим немногочисленных и нерадивых учеников за дверь, соседствует с кратким сообщением о гибели сына Иллариона. А смущенное любовное объяснение Зурико и Мери занимает гораздо больше метража фильма.

Я только вскользь упомянула оператора, а между тем ему в этой картине (как, впрочем, во многих последних картинах) принадлежит важная и ответственная роль.

Кинематограф после периода малокартинья, после свойственной тому времени серости или пышности (что, впрочем, почти одно и то же) все больше снова становится кинематографом. А это значит, что он не просто пересказывает литературный сюжет сценария или повести, как в данном случае, но учится выражать содержание своими, чисто кинематографическими средствами в сопоставлении, смене и ритме зрительных образов. Именно поэтому о фильме Абуладзе хочется говорить как о фильме, а не просто как об экранизации литературного сюжета. Это именно фильм, а не экранизация; кино, а не литература, иллюстрированная фотографией.

Кажется, не может быть для оператора более легкой и более выигрышной натуры, чем горы. Но и более опасной. Кто хоть раз был в горах, знает, как за-

«Я, бабушка, Илико и Илларион»



манчиво запечатлеть на пленке десяток красивых и безличных видов. У Абуладзе и Калатозишвили нет ни одного «вида», ни одной красивой открыточной композиции, ни одного банального «горного» кадра. Между тем картина снята красиво (не побоюсь этого ужасно скомпрометированного слова). Это тоже свойственно кинематографу последних лет — операторы не боятся снимать красиво, скажем, хорошо и изобретательно, чтобы не оскорблять их сомнительным в глазах художника комплиментом.

Так — контражуром — снят эпизод, когда в отместку за издевательское соболезнование по поводу убитого пса Мурада Илларион заманивает Илико в винный погреб. Снят изящно, как пластическая шутка: характерные черные силуэты двух стариков, грузного и тощего, и одного мальчика рисуются на фоне ночного неба.

Так снята режиссером и оператором долгая сцена объяснения Зурико (С. Орджоникидзе) и Мери (М. Абазадзе). Зима, снег завалил селение. Приметы военного быта скупы — промерзший класс, едва отапливаемый буржуйкой, неуютный холод в домах, где не жалеют самые теплые вещи отдать фронту... А на дворе — снег, снег, снег, пушистый, девственный, ослепительный. Кадр стоит долго, неподвижно, распахнув необъятные, сияющие дали снега и неба, и по снегу, по едва тронутой чьими-то следами белизне протаптывая свою тропку, с серьезной и смущенной медлительностью движутся две черные фигурки Зурико и Мери, которой он набросил на плечи свою куртку.

И от этой нетронутой снежной пелены, от морозного простора с одной вершиной вдали, от невольной медлительности их движения в глубоком снегу забавные иносказания полудетского любовного объяснения («Мурад тебя очень любил, — серьезно сообщает Зурико, — он говорил, что ты лучшая девушка в мире...») приобретают важность и тот вечный, жизнеутверждающий смысл, вопреки войне и смерти, который так много значит в этом нехитром рассказе, заключающем, однако, крупицы мудрости народной.

Впрочем, время скользит в фильме легко, незаметно, и радостный конец войны констатирован с той же краткостью, что и ее начало. Конец войны, конец отрочества, окончание школы. Празднуют на экране именно окончание школы — с повышенной торжественностью, с тем же оркестром из мятых, видавших виды труб и барабана с медными тарелками. Только трубачи новые — вытянувшиеся за войну, подросшие и возмужавшие мальчишки (мотив преемственности—мотив, в этой картине тоже имеющий особый смысл устойчивости народной жизни, дан ненавязчиво, походя, почти невзначай).

И нерадивый Зурико тоже получает свой диплом — шутки шутками, но школа позади, позади целая полоса жизни, и надо начинать новую. Зурико едет в Тбилиси и поступает в институт.



«Я, бабушка, Илико и Илларион»

Надо сказать, что «городскую», тбилисскую часть повествования режиссер свел до минимума. Не вдаваясь в подробности, он попросту обозначил: Зурико учится, Зурико хорошо учится, Зурико очень хорошо учится. Не потому ли, что понял: сила картины — в постижении народной жизни, проникновении в ее сущность и ее типы, пусть через традиционно-комическое и нарочито-чепуховое.

Может быть, поэтому возвращение Зурико в родное селение, где доживают свой век неразлучные Илико и Илларион, где умирает бабушка и ждет его верная Мери, воспринимается не только как естественное сюжетное завершение, но и как закономерное художественное завершение, как возврат к главным, глубинным мотивам картины, выражающим главные, глубинные законы жизни.

Сельское кладбище, за оградой которого осталась бабушка,— а, казалось, она бессмертна, как сама жизнь,— и знакомый простор за ним с одинокой вершиной на горизонте, и вспаханная земля, встающая во всей своей мощи наклонно к горизонту, как напоминание об извечном труде многих поколений, и горная дорога, убегающая вдаль, по которой Зурико и Мери идут навстречу своему будущему, которое не могли отнять у них ни война, ни горе, ни смерть — потому что жизнь нельзя уничтожить, и нельзя остановить, и нельзя повернуть вспять, и впереди новая семья, сыновья и внуки, которые будут возделывать эту старую землю и снова и снова строить на ней счастливую жизнь...

Таков финал этой картины, которую можно было бы назвать высокопарно — философской, если бы на самом деле она не была веселой и непритязательной национальной комедией с оттенком лукавой идиллии.

Ф. МИРОНЕР

За чистоту душ

Правда жизни, правда характеров, которая раскрывает действительность во всей ее полноте, не замазывая плохого и утверждая все лучшее, что помогает нашему народу прямо и уверенно идти вперед, всегда была содержанием ведущих произведений советского кино.

А в фильме «Порожний рейс»* правда является героем не только в переносном смысле, но и в самом прямом: поиски правды, скрытой под грязной коркой «показухи» и очковтирательства, поиски правды и ее утверждение в душах людей являются основным стержнем фильма. Фильм сделан на основе одноименного рассказа Сергея Антонова. Сколько эта фраза дает возможностей для обычных в подобном случае сравнений и рассуждений! Что было в рассказе и чего нет в фильме. Что есть в фильме и чего не было в рассказе. И так далее и так далее, на много страниц. И как правило, такие сравнения бывают не в пользу режиссера. То он упустил, этого не понял, то неверно истолковал. А ведь часто виноваты в этом сами писатели, виноваты своим равнодушным и снисходительным отношением к кинематографу. Как часто вся работа писателя по экранизации своего романа или рассказа сводится к его механическому сокращению или (что порой еще хуже) к удлинению до тех ста страниц, в которые обычно укладывается сценарий. А потом такие авторы безмятежно ждут, что по мановению некоей волшебной режиссерской палочки их произведение без потерь переберется на экран. Но так не бывает. Только настоящая работа, истинное содружество писателя с режиссером будущего фильма позволяют создать полнокровную экранизацию, равноценную литературному произведению, а не иллюстрацию к нему.

На сей раз получилось именно так, потому что Сергей Антонов принадлежит к числу тех писателей, которые знают кино, долго и всерьез с ним дружат, а Владимир Венгеров — режиссер, который на протяжении всей своей кинематографической жизни, частенько получая при этом—иногда незаслуженно—синяки и шишки, на деле осуществляет желанное содружество с нашими писателями.

А раз это получилось так (хотелось бы, чтобы так получалось всегда), то и незачем сравнивать рассказ с фильмом, а можно говорить только о фильме как об их общем детище, о фильме, авторами которого являются писатель Антонов и режиссер Венгеров, а вместе с ними оператор Генрих Маранджян, художник Виктор Волин, композитор Исаак Шварц и актеры Георгий Юматов, Тамара Семина, Александр Демьяненко, Анатолий Папанов.

Как передать ощущения и мысли, возникающие после просмотра фильма?

Одно ощущение было названо — это ощущение правды, честности, чистоты.

Оно исходит уже от самого зрительного образа фильма. Фильм весь белый, он весь в снегу, на морозном воздухе, где так легко и чисто дышится, где особенно явственно обнаруживается запах лжи — запах сливаемого на снег бензина. Где особенно четко вырисовывается вмерзший в белую гладь реки оголенный черный остов машины — зримый образ беды.

Но главное, что остается в памяти после просмотра фильма,— люди. Их лица, их глаза, их голоса. Эти люди не всегда так чисты, как лежащий вокруг снег, но борьба за чистоту их душ, их дел и помыслов — главное в картине.

Сюжет прост. Его можно пересказать очень коротко. Это, по сути, случай из практики молодого корреспондента столичной газеты, который, приехав в далекий таежный леспромхоз, с тем чтобы написать очерк о передовиках производства, неожиданно обнаруживает, что передовики эти «липовые», а высокие показатели добыты путем преступления. Корреспонденту хотят помешать докопаться до правды, и он чуть не погибает на обратном пути, замерзая в дороге вместе с героем своего будущего очерка.

Ну что ж, случай крутой, такой случай вполне мог стать основой острого газетного очерка, но глубоким рассказом, взволнованным художественным произведением он стал только благодаря раскрытию характеров людей, человеческих образов. Против чего идет борьба в фильме? Против преступления? Нет, важнее. Борьба идет против той силы, той «морали», которая толкает людей на преступление, растлевает их, делает циничными, прикрываясь взятой напрокат системой фраз, чуть ли не государственной необходимостью. Частный случай становится поводом для страстного рассказа, направленного против тех уродливых людей и явлений, которых породили не столь давние годы культа личности, времена показных речей, а порою и показных дел, когда неумение думать и работать прикрывалось гладкописью отчетов, а равнодушие к людям — наигранной интонацией отеческой заботы о них.

---

* Сценарий С. Антонова. Постановка В. Венгерова. Оператор Г. Маранджян. Художник В. Волин. Композитор И. Шварц. Звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм», 1962.

Эти явления живучи, с ними борются весь наш народ и наше искусство. Это и делает фильм по-настоящему современным, значительным и нужным.

Самым дорогим в творчестве писателя Антонова всегда было умение точно и достоверно вылепить характеры людей, наделить их неповторимой конкретностью, сделать их такими зримыми и знакомыми, словно читатель сам лично встречался с ними. Интонация личной встречи, личного знакомства, кстати, очень часта в рассказах и повестях Антонова.

Для режиссера Венгерова также всегда главной заботой были люди — актеры, которые воплощают образы людей на экране. Он принадлежит к тем режиссерам, для которых основа мастерства — в кропотливой работе с актерами над воплощением характеров, а все другие средства выразительности подчинены этому. Были у него победы, бывали и промахи, но всегда на этом пути. А в этот раз ему особенно повезло с актерами. Обычно так говорят — «повезло». Но насколько это поверхностно! Ведь точный выбор актеров — это тоже талант и мастерство увидеть, угадать, не ошибиться. И если не ошибешься ни разу, тогда и получается то единственное и единое, что называют актерским ансамблем, когда каждый исполнитель не отнимает, а добавляет свое творчество, свою краску в общую палитру кинокартины.

В этом фильме такой ансамбль есть, ансамбль актеров, ансамбль образов, и, рассказывая о них, можно лучше всего рассмотреть не только актерские работы исполнителей, но и сценарий и режиссуру фильма.

Прежде всего Георгий Юматов — Николай Хромов, человек, за нравственную чистоту которого и идет борьба в фильме.

Достоверность и точность игры этого актера, а значит, и образа не удивляет. Это уж природное свойство Юматова — достоверность, этого у него не отнимешь. Тем более что это не первая роль шофера, которую ему довелось сделать в кино. С привычками и повадками людей этой профессии он сжился так, что машина стала для него не мертвым реквизитом, а как бы партнером в игре, одушевленным существом, и каждое его движение, каждый жест убеждает — он доподлинный шофер. Но это не удивляет. Как не удивляют и большой внутренний темперамент и сила, бьющая в нем через край, потому что все это неотъемлемые свойства Юматова-актера.

Главное, что достигнуто актером в освоении образа, то, что перед нами ощутимо предстают две взаимно непримиримые половины одного человека, две стороны его души, как бы два разных человека в одном. Один циничный, грубый, замкнутый, ни во



«Порожний рейс». А. Демьяненко — Сироткин, А. Папанов —Аким Севастьянович

что не верящий, кроме силы и удачи, ни в добрую руку дружбы, ни в искренность любви. С таким боязно остаться вдвоем на глухой дороге. У такого недобрая усмешка и холодные узкие глаза. И второй — человек большой души, горячих порывов, открытых чувств, друг, с которым не страшен самый лютый мороз, который прежде умрет сам, чем даст погибнуть другому.

Учетчица Арина говорит про Николая Хромова: «Бывают же люди... Не угадаешь за улыбочкой, что сотворят... Может, ракету выдумают, а может, человека убьют».

Вот эти два человека. И то, как один уходит из Николая Хромова, а другой появляется под влиянием людей, любви, собственной совести, и составляет движение образа, ясно видимое на экране. Прямо на наших глазах, по мере того как мороз сковывает одного Николая, в нем все больше и больше оттаивает другой. Оттаивают и начинают по-иному светиться глаза, оттаивает, теряя свое жесткое выражение, лицо. И когда Хромова нашли и отогрели, то с экрана смотрит уже совсем другой человек, умеющий искренне улыбаться, любить открыто и говорить ласковые слова громко, не стесняясь. Вот это столкновение двух людей в одном, их борьба и победа лучшего, пластически зримо отображенные актером на экране, и являются тем, что может удивлять и покорять в этом образе.

Оттаивание Николая Хромова, пробуждение всего лучшего в нем происходит в фильме во многом благодаря любви учетчицы Ариши, которую играет Тамара Семина. Сценарный материал этой роли невелик, и такая роль могла бы даже выглядеть служебной, если бы не игра Тамары Семиной. Что же

удалось сделать ей? Это трудно объяснить. Просто талант актрисы таков, что все чувства, заложенные в образе, все внутреннее смятение и тревога рвутся наружу сквозь ее глаза, голос, несмотря на внешнюю сдержанность. Уж такие глаза, такое лицо у актрисы, что, глядя в него, слушая этот глуховатый своеобразный голос, все понимаешь. И глубину ее любви, и ненависть к той грязи, в которой завяз любимый, и боязнь за него, и горячее желание, чтобы стал он другим. Понимаешь, какая огромная нравственная сила и чистота живут в этой девчонке из общежития. И веришь, что эта сила может вызвать все лучшее в душе полюбившегося ей человека, все «ракеты», которые он способен выдумать.

Так талант актрисы, сплавленный со скупым, но полным внутреннего драматизма материалом роли, делает этот образ глубоким и волнующим.

Если Арине дороги в Николае Хромове «ракеты», то кому же больше по нраву другая, темная часть его души, кому же на руку то, что он «может человека убить», кто толкает его на преступление?

И тут пришла пора поговорить о самом, пожалуй, любопытном образе фильма — об Акиме Севастьяновиче в исполнении Анатолия Папанова. Когда на экране впервые появляется этот человек с грубоватым лицом, таким усталым от дневных забот, с такой снисходительной улыбкой все повидавшего и знающего радушного хозяина, то первым делом думаешь: где ты его видел, где встречал? Не об актере — сперва даже не разбираешь, что это актер. Где ты встречал этого человека с цепкими ласковыми глазами, в какой конторе, в каком кабинете он тебя принимал и обещал сделать все, что в его силах, все образовать и утрясти? И только потом спохватываешься: ведь это же актер Папанов, острый и умный актер, актер тонкого перевоплощения и удивительной жизненности.

И вот постепенно из мягкого хозяина, эдакого рассудительно-простоватого начальника средней руки возникает сложный образ. Образ средоточия всего, что нам отвратительно, что является сердцевиной преступления. Чем же он так страшен, этот мелкий хозяйственник? Тем, что подтасовывает сводки? Этим тоже, но не только. Главным образом тем, что умеет подтасовывать наши лучшие понятия и самые святые принципы, превращая их в лживую систему фраз, оправдывающую и даже украшающую преступление. И ведь так хитро сплетены эти слова и фразы, что не сразу разберешься в сути, ведь можешь подумать, что так и надо, что без этого нельзя.

Стоит только вспомнить его манеру разговора, его интонации.

Как он умеет рьяно отстаивать государственные интересы в своих интересах: «Тебе известно, какие задачи поставлены перед лесной промышленностью? Громадные задачи поставлены... Ты что, мне план сорвать хочешь?»

Как он умеет нащупать слабые места человека и опутать его ложью, цинично используя наши моральные нормы.

«Солидный товарищ, прибыл из Москвы, а пускает матерком...» — так говорит он молодому корреспонденту. Или: «Ты к этой ходил, как ее ... к Аришке? А у меня есть сведения, что ходил. Как там у тебя по моральной линии?»

И даже самый гуманный закон советских людей — человек человеку друг — он сумел перетолковать по-своему: «А ты учти на будущее. Человек должен помогать ближнему. А если беспрестанно кусать друг друга, так лучше и не жить вовсе». И получилось — рука руку моет.

Мы понимаем, что такой человек ищет все худшее в людях, все темное, радуется каждому человеческому недостатку, как находке. Что же движет им во всем этом, зачем же он так старается? Да просто без этого не будет у него уютной конторы, тепленького местечка, солидного оклада и солидного положения. Ведь он, в сущности, ничтожество, пустое место, нет у него ничего ни в голове, ни за душой. Дело делать он не умеет, людей не любит: «Замкнем-ка дверь, чтобы рабочий класс не помешал...» И остается у него только одна забота — усидеть на месте, удержаться во что бы то ни стало, а удержаться ему удается пока только одним способом — путем подтасовок и очковтирательства, путем лжи и преступления.

Аким Севастьянович — это страшная фигура. У нас еще встречаются подобные, и они страшны не только тем, что обманывают государство, разваливают работу колхозов и строек, но еще и тем, что развращают людей, порождая дух неверия и цинизма, равнодушия и стяжательства.

Образ Акима Севастьяновича — образ большой разоблачительной силы — серьезная удача фильма.

Кто же вступает в открытую борьбу с Акимом Севастьяновичем, кто распутывает клубок неправды и преступления, сотканный им? Молодой корреспондент, «очкарик», как прозвали его в леспромхозе. Внешний облик этого человека нам знаком. Мы уже видели Александра Демьяненко таким же «очкариком», чуть нескладным, интеллигентным юношей, почти мальчиком, сквозь стекла очков наивно глядящим на мир. Но это не повторение уже найденного актером образа, это его продолжение. И здесь он, как Дима Горин или как молодой строитель из «Все начинается с дороги», только познает жизнь, как бы впервые сталкивается с ней. Это его первый очерк, он еще не свободен от наивной гордости первого серьезного задания, мыслит еще порой стертыми газетными штампами. Но если в прежних ролях

герой Демьяненко только обретает мужество, освобождается от застенчивости, то здесь он вырастает до образа бойца за правду, не убоявшегося даже смерти.

Аким Севастьянович говорит примечательную фразу: «Конечно, в газете сидят проверенные люди. Они хорошее решето прошли, пока их на газету поставили». И эта фраза из его системы фраз, направленная против молодого корреспондента, неожиданно выражает правду о молодом столичном парнишке. Очевидно, и он прошел решето, но не то «решето», о котором думает Аким, а тот отбор, который идет не по анкетам, а по душе человека, по его характеру, по его внутренней твердости и честности. И «очкарик» оправдывает этот отбор.

Волей или неволей, но получилось так много об актерах. Вероятно, таково место, занятое ими в картине. И потом ведь это не только о них, но и об авторе и о режиссере. Потому что хоть и говорится, что режиссер должен умереть в актерах, но на самом-то деле он живет в них, вместе с ними и сквозь них. Разве не проглядывает сквозь каждый образ, сквозь каждый эпизод в этом фильме умный глаз и тонкая рука режиссера? Разве сцена Акима Севастьяновича с корреспондентом, где точно обдуман каждый жест и взгляд,— это не режиссура? А игра в машине с прикуриванием, когда скупые детали поведения передают всю внутреннюю напряженность двух людей — ведь это работа режиссера. А весь сложный дуэт «замерзания» — вся сложная гамма их взаимоотношений — все это режиссура «через людей», одно из прекраснейших ее проявлений.

Это, конечно, не означает, что режиссер Венгеров не владеет другими средствами выразительности. И движение камеры — достаточно назвать мизансцену, когда корреспондент, греясь, обегает вокруг машины, и ракурс — взять хотя бы кадр с уезжающей вниз лыжей, и деталь — вспомним пальто, падающее с вешалки в конторе,— все это ему подвластно, но пользуется он всеми этими средствами тактично, всегда подчиняя их главному — людям.

Режиссерский почерк Венгерова в этом фильме реалистичен и целенаправлен. И этот почерк — един для всей съемочной группы. Можно было бы, конечно, поговорить о каждом компоненте фильма отдельно, и о его изобразительной стороне, и о музыке, но лучше всего сказать, что все эти компоненты нераздельны, а каждый из них подчинен целому и органически сливается с ним, обогащая фильм. Что может быть лучшей похвалой оператору, художнику и композитору картины!

Хочется в заключение сказать еще об одном. Почерк фильма четко реалистичен. Но это не помешало режиссеру ввести в картину две «ирреальные» сцены, два видения, когда к замерзающему Николаю Хромову приходит по снегу босая Арина и когда молодому корреспонденту мерещится залитая светом Москва, редакция, где ждут его очерка. Эти видения по форме резко отличаются от всего остального в картине, здесь все смещено, сдвинуто, но тем не менее как они точно вписываются в ткань фильма, как органичны и правомерны! Потому что форма здесь вытекает из реальности, из конкретного состояния людей, как физического, так и психологического. И тут хочется еще раз подчеркнуть, может быть, не новую мысль, о которой чрезвычайно важно напомнить именно сейчас. Мысль о том, что поиск формы, даже самый смелый, закономерен, когда он опирается на жизнь, вытекает из нее, из логики развития характеров. Тогда самая смелая фантазия, самая необычная форма оправдана, необходима, а иногда и единственно возможна. Это не имеет ничего общего с формализмом, где все надумано, оторвано от жизни, высосано из пальца, где форма является самоцелью. А поиск формы, опирающейся на реальный мир, своеобычно отражающей его, не искажает реализм, а только обогащает, делая его полноводным широким течением.



«Порожний рейс»

Вот, пожалуй, и все те мысли и ощущения, которые хотелось передать, посмотрев этот правдивый кинорассказ.

Режиссер Владимир Венгеров давно работает в кинематографе, он прошел уже немалый путь, на котором были и удачи и просчеты. И без сомнения можно сказать — это его лучший фильм.

Как это хорошо для художника, когда его последняя работа — лучшая. Но, конечно, последняя она только временно. И хочется, чтобы, посмотрев следующий фильм режиссера, можно было сказать те же слова: вот его лучший фильм. Последний пока. И лучший пока...

Виталий АКСЕНОВ

На стыке разных жанров

Ревнителям чистоты жанров в кино сейчас приходится весьма трудно. «Все смешалось в доме Облонских» — и так трудно порой определить скрупулезно точно жанр того или другого фильма!

Это вполне естественно. Мы живем в эпоху, когда рушатся перегородки между науками. Человеческая мысль бесконечно расширила границы познания, и в каждый новый день этот процесс протекает непременно по-новому. Очевидно, и в искусстве можно ждать больших открытий на «стыках жанров», особенно в документальном и научно-популярном кино. От риторики и назидательности к страстному вмешательству в жизнь, чтобы переделать ее, — вот путь этих областей кинематографа.

Одним из первых документальных фильмов, поразивших своей удивительной поэзией и человечностью, была «Повесть о нефтяниках Каспия» Р. Кармена. Она была началом того большого похода за реализм в документальном кино, который особенно развернулся в последние годы. Режиссеры стали отходить от «монолитных», скроенных по прокрустову ложу сюжетов, где мы в лучшем случае узнавали о проценте выполнения плана, а национальные республики различались на экране только костюмами персонажей.

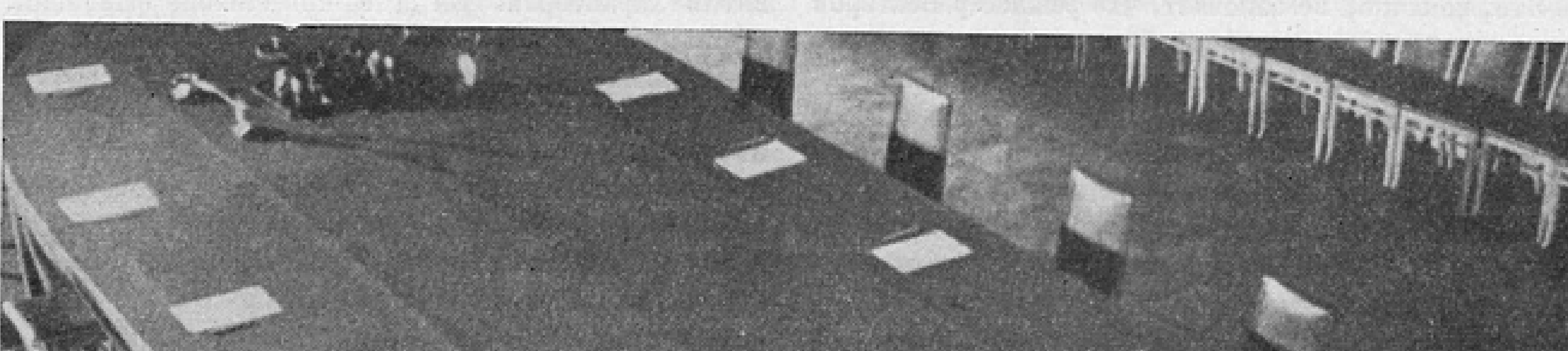
Новые фильмы все дальше уходят от стандартов прошлых лет.

Фильм «Георгий Седов» * — по всем формальным признакам документален. В нем использованы хроникальные ленты, снятые при жизни великого исследователя полюса, и хроника сегодняшнего дня. Есть в нем и подлинные документы, знакомящие нас с событиями экспедиции Седова. Однако среди этого документального материала неожиданно появляются кадры с актерами.

Мы знаем, что многие мастера-документалисты решительно возражают против сочетания «игры» и кинодокумента, объясняя это тем, что внесение игрового материала якобы нарушает единство стиля фильма, зритель перестает верить в истинность происходящего.

* Сценарий В. Владимирова. Режиссер Л. Квинихидзе. Оператор А. Иванов. Ленинградская студия кинохроники, 1962.

«Георгий Седов»





«Георгий Седов»

Что касается фильма «Георгий Седов», то здесь произведен совсем необычный опыт такого рода. Сцены с актерами-статистами происходят в «подлинных» местах — в помещениях Адмиралтейства, в канцелярии и кабинете морского министра, где решалась судьба экспедиции Седова. Это придает сценам долю документальной достоверности, а актеры привносят ту неповторимую атмосферу, которую может дать только присутствие человека. К тому же они неподвижны в кадре, они безмолвны, однако за кадром звучат их голоса, по-разному оценивающие происходящие события. В отдельных случаях актеров в кадре нет, но их голоса продолжают звучать, и мы остро воспринимаем происходящее.

Итак, «невозможное» оправдало себя — в документальном фильме органично слились игровой и неигровой материалы. Теория чистоты жанров вновь потерпела поражение.

Фильм широкоэкранный, но здесь широкий экран — не просто форма кадра, а одно из важных художественных средств. Только так можно было снять бескрайние просторы льдов, людей, затерявшихся в этой ледяной пустыне. Кадры хроники, снятые в свое время на обычной пленке, получили в фильме новую жизнь и предстали перед нами в широкоэкранном варианте. Перевод изображения с обычного на широкий экран позволил сегодняшними средствами по-новому рассказать о событиях начала века.

Интересно использованы кадры с Николаем II. Пройдя через анаморфотную оптику, изображение царя и его окружения приняло сатирически-утрированный внешний облик.

Весьма скупо, но выразительно использован в фильме звук. Мы уже отмечали закадровые голоса актеров, использованные весьма тактично. Очень выразительны в звуковом решении первые и последние кадры фильма, наполненные звуками гудящего пропеллера на полярной станции.

Дикторский текст немногословен и неназойлив. Нет ложной и дешевой патетики. А ведь как часто в фильмах о героизме стараются во что бы то ни стало прибегнуть к нарочито эффектным средствам. Но авторы поступили верно — о героизме надо говорить по-человечески просто.

Все образное решение фильма, весьма непритязательная, но необычайно впечатляющая манера рассказа, прекрасная операторская работа — все это позволяет говорить о фильме как об очень интересном явлении в документальном кино.

Ром. ГРИГОРЬЕВ

Величие каждого дня

Мне хочется начать этот разговор маленькой историей, которая произошла у Новоарбатского моста в Москве.

Однажды, проходя по мосту, я увидел внизу, на реке, остановившуюся самоходную баржу, груженную цементом и контейнерами. Вокруг кипела жизнь большого города, а на барже тем временем текла своя жизнь, неторопливая, но в то же время полная забот и во многом удивительная.

С «верхней точки» я старался внимательно разглядеть эту жизнь. И капитана, который то и дело спускался к мотористам, и женщину, стиравшую белье в корыте, и качели, ловко устроенные на каком-то переходе, доставлявшие столько радости ребятишкам, и, видимо, двух дружков, собаку и кошку, рядышком лениво потягивавшихся на солнце...

Я вспомнил сверкающие огнями щегольские теплоходы и подумал, насколько интереснее было бы совершить путешествие на такой вот барже, с ее командой, с живущими на ней семьями, и сделать об этом фильм.

К моей радости, от баржи отошла лодка. Я спустился с моста, перехватил на берегу капитана и познакомился с ним. Я узнал, что команда баржи—коллектив коммунистического труда, закаленный во многих переделках и ни разу не нарушивший график перевозок. Это, конечно, очень прозаично — перевозки, но в такой прозе нередко встречается подлинная поэзия и романтика. Например, в последней схватке со штормом на Рыбинском море особенно отличились жена и старший сын штурмана, проводивший на барже свои каникулы.

Многие делят со своими отцами, мужьями все трудности походной жизни, просто не мысля без этого собственную жизнь. Я вспоминаю жен и детей, ставших мне родными, строителей газопроводов, о которых я сделал фильм «Люди голубого огня». Вернувшийся после очередной поездки на трассу магистрали Бухара — Урал, начальник Главгаза СССР Алексей Кириллович Кортунов рассказывал: «Колонны углубились в пустыню, в безжизненные степи Устюрта, начались жара, песчаные бури, появились змеи, фаланги... И мы предложили семьям покинуть передвижные городки, предоставили им квартиры в новых домах Бухары, Кагана. Но в ответ услышали: «Не поедем! Будем с мужьями. И дети будут с нами. Пусть видят и вспоминают потом, как отцы их строили коммунизм».

...Обо всем этом я думал, когда слушал в Куйбышеве на конференции киноработников Поволжья выступления противников фильма «Сырые запахи реки *. Они говорили о том, что на Черных землях у чабанов есть радиосвязь, авиасообщение, автомобили, а фильм «Сырые запахи реки» ничего этого не показывает, да еще в фильме звучит старинная, мрачная, «не наша» песня «Степь да степь кругом...», и поэтому фильм «неправильно отражает», порочен. Покажи таким людям фильм об упомянутой мною барже, они скажут, что на Волге есть более комфортабельные суда, что семьи членов команды не имеют права ходить в рейсы, да еще стирать на борту и качаться на качелях... Покажи им босоногих ребятишек, резвящихся в «бродячем городке» газовиков в Устюрте, и они скажут, что у семей есть квартиры «в тылу» и нечего было таскать их за собой в пески, подвергать опасностям, а документалистам это романтизировать...

Хочу заметить, что я сам не любитель специальных поисков самого трудного, внешне непригдядного... Я не согласен со следующими строками Е. Габриловича, которые прочел однажды в его статье «Жизнь и тени» в «Советской культуре»: «Как же средствами киноэкрана дать понять и почувствовать всю силу того удивительного и прекрасного, что свершает наша страна? Может быть, действительно достаточно для этого (как это делается в стольких фильмах!) показывать превосходные комнаты, где живут наши люди, отличную мебель, цветущие сады. Но если так, то, может быть, надо постоянно усиливать такого рода приемы: показывать, например, комнаты еще более превосходные, сады еще более цветущие. Ведь именно так и делают многие кинематографисты, состязаясь друг с другом в величественности демонстрируемых ими с экрана садов, интерьеров, городов».

«Сырые запахи реки»



---

* Авторы сценария и режиссеры А. Косачев, Е. Кряквин. Оператор Е. Кряквин. Композитор С. Томбак. Нижне-Волжская студия кинохроники, 1962.

Несогласие с этими строками вызывается тем обстоятельством, что на сорок шестом году Великой Октябрьской социалистической революции превосходные комнаты, отличная мебель и цветущие сады не являются чем-то необычным для советских людей. В великолепных условиях живут сейчас миллионы тружеников, и художнику нечего игнорировать эти условия, думая, что секрет правдивости в показе плохих комнат, плохой мебели и, увы, не цветущих садов. Все дело в том, что не нужно ничего делать нарочито, не нужно создавать свою, искусственную обстановку, создавать «плохое» или «парадное». Применительно к документалистам следует сказать: все зависит от той реальной, конкретной обстановки, в которой происходят заинтересовавшие вас жизненные явления.

«Нам приходится орудовать живыми героями, а они бывают в претензии, если вы их не туда поставили, заставили не то сделать, не так повернуться или, боже упаси, если приставили бороду, когда ее вовсе нет», — говорил Михаил Кольцов на всесоюзном совещании очеркистов в Москве в 1934 году. И дальше: «Мне кажется, что все-таки сила и правда не на нашей стороне, а на стороне наших героев. Поэтому надо избегать накладывания густого грима на лица живых героев, надо направить все наше мастерство на то, чтобы умело расположить, скомпоновать отдельные детали, тогда и картина будет хороша, и портрет ярок, и ваш оригинал не сможет к вам придраться. Это относится и к портрету человека, и к портрету города, и к портрету целой страны».

Можно запечатлеть на Черных землях и авиацию, и радиосвязь между чабанами, и, может быть, собственную «Волгу» у одного из чабанов. Это было бы даже интересно: чабан шествует за овечьими отарами в собственной «Волге». Превосходная деталь!

Но авторы фильма «Сырые запахи реки» столкнулись с теми зимовьями чабанов на Черных землях, которые расцвечены другими деталями. Что же, они должны высокомерно пройти мимо жизненного материала? Разве чабаны, работающие в таких условиях, люди второго сорта?

Будет у них и радиосвязь в пути и авиация, но и сейчас они не унывают, честно трудятся, честно оберегают народное добро, даже любят эти унылые, бескрайние степи и носят в себе мелодии старых ямщицких песен... И может быть, даже наверное их труд еще более героичен, они уверенно делают свое дело, по праву гордясь каждым прожитым днем.

Могут гордиться каждым прожитым днем и герои фильма «Стройка»*, сооружающие Даугавпилский комбинат синтетического волокна, обычным днем, таким, какой показан в картине.

Обычным и величественным, ибо из таких вот внешне неприметных дней и слагается величие нашего времени.

...Есть величие
каждого дня,
первого утреннего огня,
матерей, встающих раньше
солнца,—

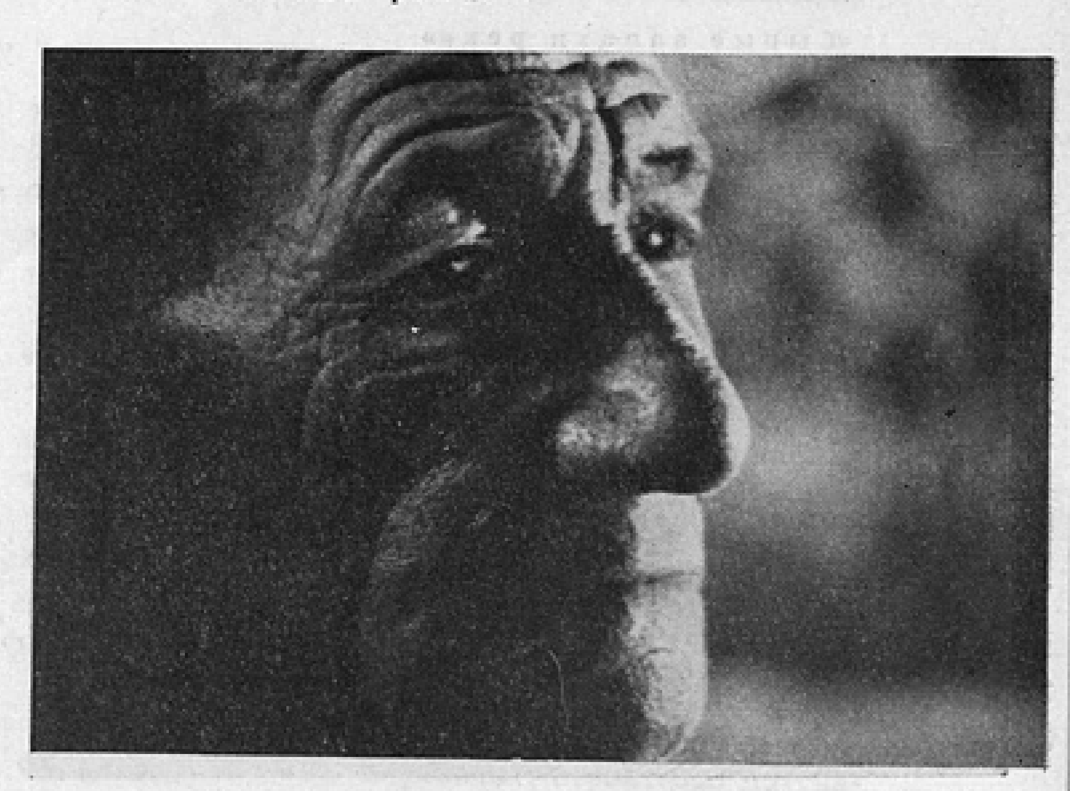
пишет в стихотворении «Незнакомым друзьям» поэт Владимир Файнберг. И мне эти строки очень близки и понятны, ибо не возник же неожиданно подвиг первого космонавта Юрия Гагарина, не свалились с неба великие и простые моральные принципы Надежды Заглады, нет, это, как и многое другое

* Режиссер-оператор Улдис Браун. Сценарист А. Лейнш. Рижская студия художественных и документальных фильмов, 1962.



«Сырые запахи реки»

«Сырые запахи реки»



замечательное в окружающей нас жизни, рождено нашей каждодневностью, подготовлено ею, вносится в копилку нашей действительности каждым будничным советским днем.

Мне кажется, что А. Косачев, Е. Кряквин, У. Браун умеют видеть в окружающих их буднях именно «величие каждого дня», и не только видеть, но и передать образно, зримо, дать почувствовать возвышенное, героическое в обыкновенном, повседневном.

В этом, на мой взгляд, главное, во всяком случае, именно меня привлекающее свойство их талантов и значение их фильмов для дальнейшего развития нашего документального кино.

И не случайно фильмы «Сырые запахи реки» и «Стройка» вызвали в среде документалистов на первых порах немало споров. Ярко выраженные в этих фильмах тенденции противоречат длительной практике нашего документального кино, когда во многих фильмах преобладал парадно-поверхностный показ действительности, внимание сосредоточивалось на исключительных фактах, не было уважения к повседневной жизни человека, не было стремления к раскрытию человеческих характеров. Нельзя сказать, что Косачев, Кряквин и Браун — первые открыватели новых путей. Нет, за последние годы в благотворной атмосфере, сложившейся в связи с преодолением культа личности Сталина, в произведениях документального кино можно заметить повышенный интерес к человеку, его деяниям, образу его жизни. Вспомним большие фильмы «Наши современники», «Голоса целины», многочисленные киноочерки о людях и их делах. Но, к сожалению, во многих фильмах все еще живет метод документальных «постановок»: когда подлинная — мы не ставим это под сомнение,— безусловно подлинная жизнь снимается — как бы сказать точнее?— очень организованно, когда режиссер и оператор прибегают к всевозможным украшательствам, «сочиняют» эпизоды и приглашают своих героев «играть». Такие фильмы по недоразумению нередко называют художественно-документальными, забывая, что художественность документального фильма должна достигаться именно документальными средствами, а не простым заимствованием приемов из арсенала игрового кино.

В фильмах же «Сырые запахи реки» и «Стройка» жизнь наблюдена, зорко подсмотрена и поэтому предстает во всей своей достоверности, во всей силе и красоте правды.

Мне многое по душе и в творчестве других наших молодых документалистов, но, например, в фильмах «Георгий Седов» Л. Квинихидзе и «Сын солдата» Р. Нахмановича и В. Некрасова — произведениях бесспорно талантливых и, конечно, требующих самостоятельного разбора,— вызывает беспокойство и сожаление нарочитая усложненность, идущая, как мне кажется, от стремления обязательно сделать «новаторский фильм».

В то же время Косачев, Кряквин и Браун начисто отвергают поиски формы ради формы, они стараются щедро пользоваться красками самой жизни, многообразными возможностями ее кинодокументации. «...Я добиваюсь не новаторства, а достоверности»,— сказал Косачев в своем выступлении на упомянутой нами конференции киноработников Поволжья. Но в этом сегодня как раз и есть новаторство, неразрывно связанное, кстати, с лучшими традициями советского кинодокументализма, традициями, которыми в годы культа личности часто пренебрегали. Ибо поверхностно-парадный показ явлений был в резком противоречии с достоверностью, с жизненной правдой.

●

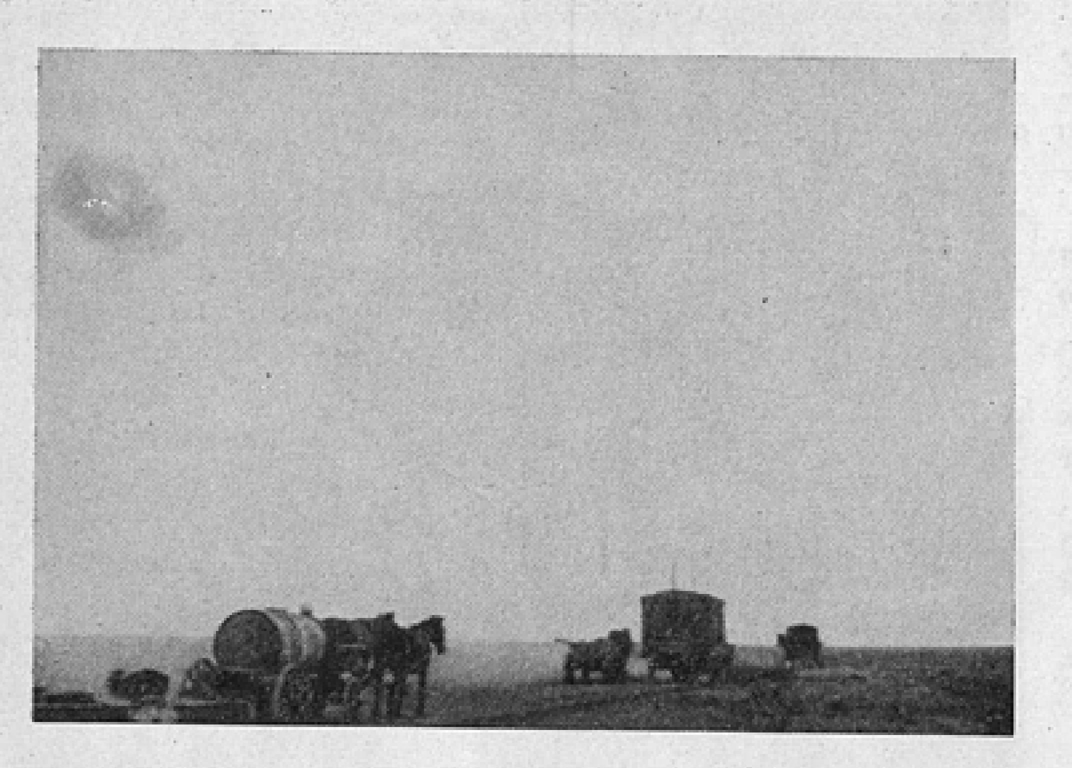
Итак, жизненная правда не сдобренная никакими кружевами украшательства,— вот что прежде всего привлекает в фильмах «Сырые запахи реки» и «Стройка».

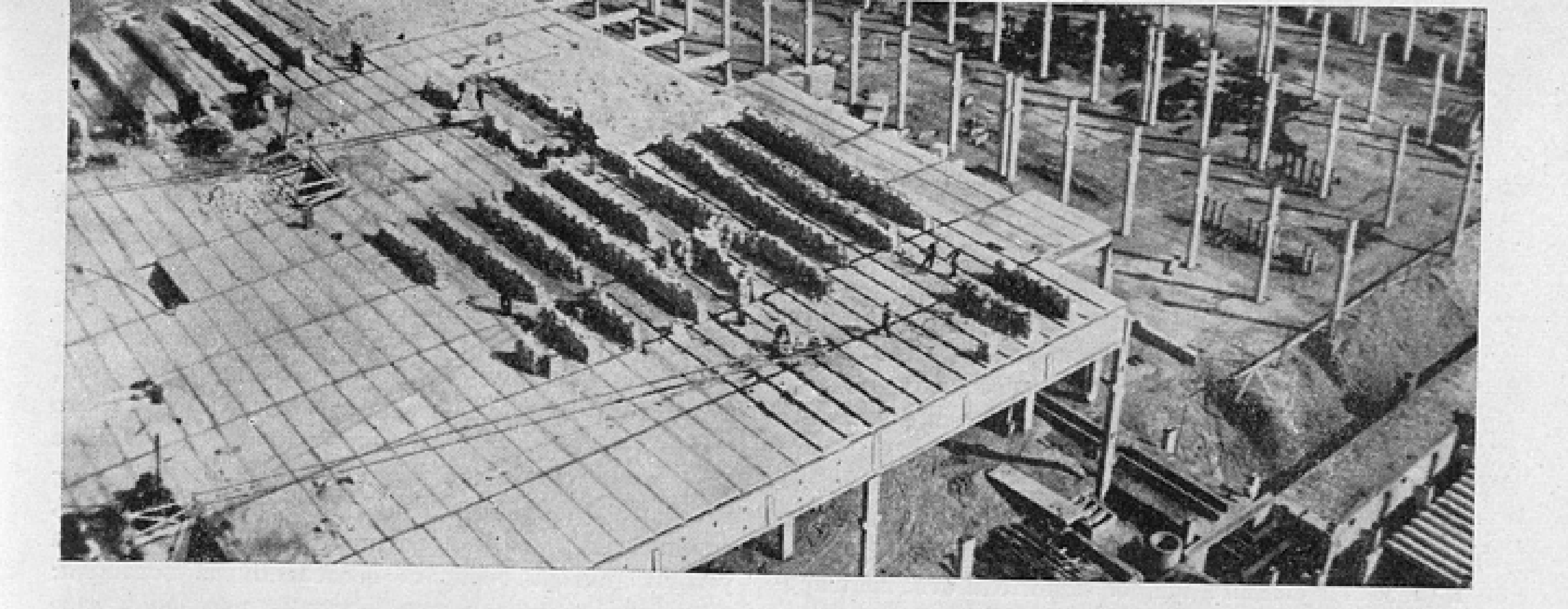
Как же достигается эта правда?

Косачев, Кряквин, Браун терпеливо, пристально наблюдают человека, смену его настроений, выражение его лица, его жесты, движение его рук, его походку, его ухватки, его неповторимые особенности... И через человека передают течение жизни.

Вот в «Сырых запахах реки» разговаривает группа людей у работающего близ реки бульдозера. «Трудным, далеким путем продвигается в степи канал»,— говорит диктор. Но это ненужные слова. О том, что трудно, свидетельствует опаленное солнцем,

«Сырые запахи реки»







«Стройка»

овеянное ветрами, прочерченное глубокими бороздами складок лицо стоящего в центре группы человека, по-видимому прораба, который «ведет» сюда реку и сейчас веско, внешне спокойно, а где-то далеко в себе очень горячо, взвешивает в разговоре все «за» и «против», рисует окружающим реальную картину предстоящих испытаний.

А вот чабан Булгаков — наиболее яркий образ, в какой-то мере сквозной герой фильма «Сырые запахи реки». Авторы неотступно наблюдают за ним, долгими, десяти-тринадцатиметровыми планами. Ничего особенного не происходит: Булгаков всего лишь проходит к повозке, налаживает упряжь, садится на облучок; кони трогают, Булгаков закуривает, и мы следим за движением его лица, за его думами... Да, ничего особенного не происходит и в то же время происходит: раскрывается характер человека волевого, закаленного, трудового, благородного, русского, советского человека.

С существенными чертами этого характера мы знакомимся еще раньше, когда в комнате чабанов неторопливо рассказывает Булгаков (синхронная съемка) о трудных буднях на Черных землях Каспия: «...Такие заносы сильные, ничего не видать... В пятидесяти метрах абсолютно ничего не видать...»

«И доставили корм?» — с тревогой спрашивает чей-то молодой голос.

«...Доставили корм, — продолжает Булгаков. — Вот так и пришлось нам зимовать. Вообще, вот сколько я тут зимую? Девятую зиму. Да, девятую зиму...»

Рассказ Булгакова слышится на фоне общего гула, вопросов, реплик, здесь нет музыки, но все это звучит как самая чудесная музыка, ибо это голоса самой жизни.

Если в фильме «Сырые запахи реки» говорит лишь один чабан Булгаков, то в фильме «Стройка» мы слышим голоса многих рабочих, строителей Даугавпилского комбината. Собственно, весь фильм решен

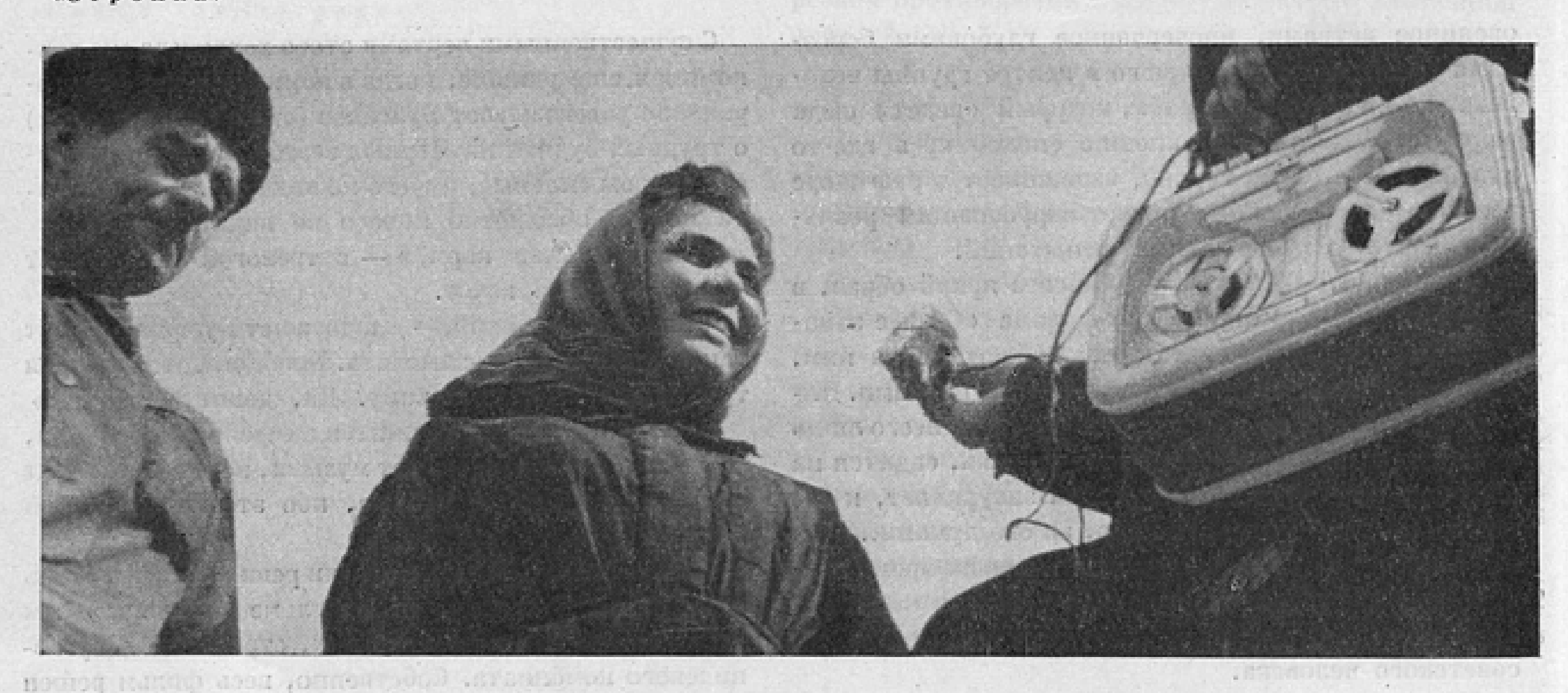
как коллективное интервью, как беседа авторов «с нашим временем». Сценарист картины А. Лейнш с портативным микрофоном в руках легко и душевно разговаривает с людьми, стараясь не отрывать их от дел. И люди рассказывают о ходе стройки, о том, что даст комбинат стране, народу, рассказывают о своей жизни («...Дочке три года, и скоро сын будет, а может, опять дочка...»), делятся мыслями о времени и о себе...

Может быть, немного наивно звучит в сутолоке трудового дня вопрос авторов фильма: «Как вы представляете весь мир через двадцать лет?» — но и на этот «общий» вопрос строители отвечают просто и каждый по-своему, и есть в их ответах о грядущем коммунизме, о счастье спокойное величие советского человека: «Больше не придется бояться войны... Особенно мне, как строителю, это очень важно, потому что наша задача — строить». Насколько глубже, правдивее становятся образы людей благодаря звуковому репортажу.

Но голоса жизни слышны в фильме «Стройка» не только тогда, когда включаются синхронные кадры. Как много говорят, например, руки в эпизоде, который я так бы и назвал: разговор рук. Откуда-то с кранов, с площадок следят за руками бригадира, а они живут, советуют, сигнализируют, предупреждают, приказывают, медленный жест сменяется быстрым, потом руки в ожидании застывают, как бы «думают», и, наконец, снова сигнал — «внимание!», сигнал — «действуйте!»... И вот как бы из этого ритмичного движения рук рождается мелодия, возникает симфония, симфония труда, которой дирижируют руки бригадира,— яркий, живой пример подлинной образности, художественности документального фильма, основанной на красках самой жизни, зорко запечатленной документалистом.

А вот другой эпизод, свидетельствующий об образном мышлении режиссера Брауна: экран заполняют лежащие в ряд тонкие металлические трубки. Эти трубки из заводского оборудования сняты так, что напоминают трубы органа... И слышатся в это время торжественные звуки органной музыки. Вас охватывает ощущение приподнятости, хотя на экране, казалось бы, все так прозаично: арматура, кирпичи, строители в ватниках... И когда авторы устами диктора говорят, несколько раз повторяя: «Хорошо, очень хорошо»,— как бы передавая свое восхищение тем, что они видят, тем, что происходит на стройке,—это тоже не противоречит прозаичности кадров стройки: постепенно вы начинаете воспринимать эти кадры поэтически, интимно... «Хорошо, очень хорошо»,— говорит диктор, а на экране в это время застенчиво улыбается, как бы не желая раскрывать перед всеми радость своего бытия, знакомая нам девушка-работница, только что рассказывавшая о своей жизни: «Приняли меня ученицей...» И застенчивая улыбка подтверждает правду авторского ощущения как итог всего знакомства со стройкой: «хорошо, очень хорошо». До меня доходит волнение Брауна, мне нравится, что он не скрывает своей влюбленности в нашу жизнь, красивую, несмотря на серый день, окутавший стройку, несмотря на эти вот ватники, ушастые шапки, грубошерстные платки девчат... Не только не скрывает, но всячески стремится передать эту влюбленность и нам, зрителям. Ведь в этом благородный долг со-

«Стройка»





«Стройка»

ветского художника. Отсюда и рождается, как мне кажется, образный строй его языка и в монтаже, и в самих кадрах, в их композиции, изобразительной трактовке.

Трудно забыть, например, снятые через огненные росчерки искр электросварки лица рабочих в момент, когда они произносят слова о мире: «Главное... чтобы можно было спокойно жить и работать, без тревоги думая о будущем...»

Косачев и Кряквин в «Сырых запахах реки» более сдержанны, менее восторженны, и, может быть, поэтому язык их более скуп, менее образен. Скажем точнее: Браун любит образное обобщение, достигаемое сочетанием различных художественных компонентов, а Косачев и Кряквин любят наблюденную деталь, деталь бытовую (чабан, сигнализирующий лоскутом на шесте: «все готово к приходу овец»; черный кот, прыгающий на повозку; кепка, висящая на бочке с водой, и др.), деталь лирическую (воробышек на камышовой изгороди; роса на травинке, разбухшие почки и цветение яблони и т. д.). Что ж, умение отобрать деталь — тоже свидетельство силы художника. Недаром К. Паустовский как-то заметил, что «хорошая деталь стоит в одном ряду с удачным образом».

Выразительные детали, постепенно сливаясь в общую картину, подчиненную единому ритму, избранному авторами фильма, помогают им достичь удивительного результата: мы как бы физически ощущаем движение реки к пока еще безводным землям, и порой кажется, что к нам с экрана действительно доносятся речные запахи.

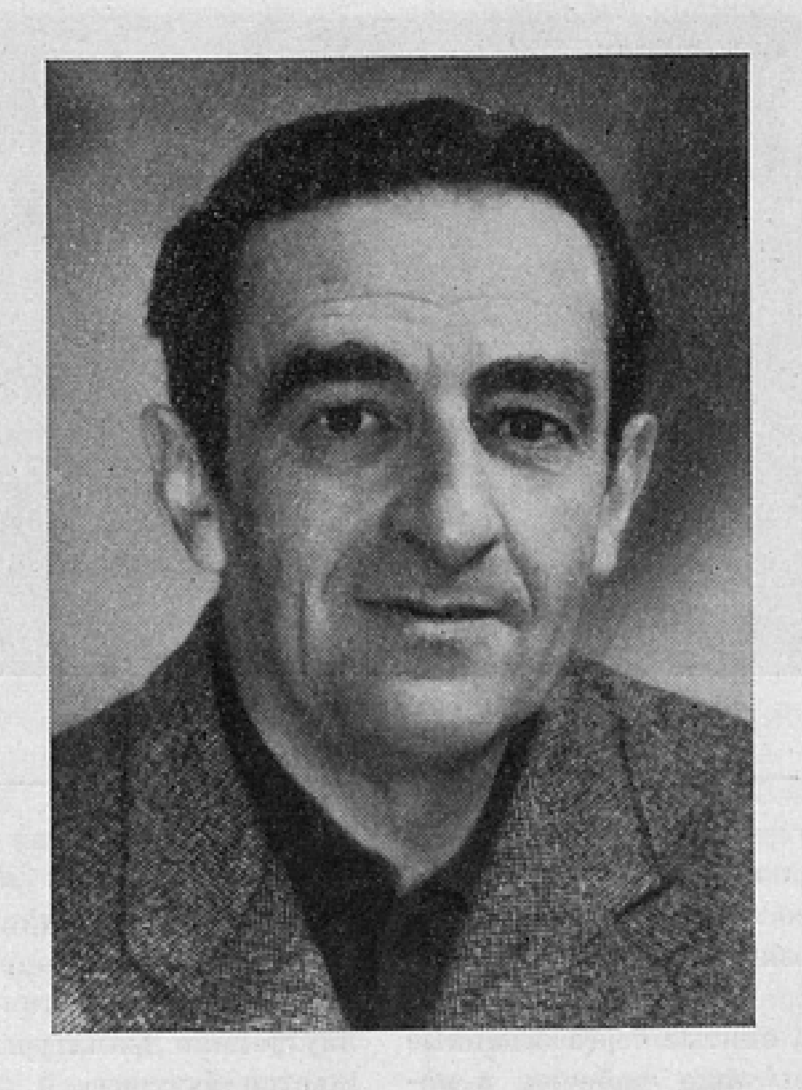
В столкновении сегодняшнего дня Черных земель, раскинувшихся по берегам соленых озер и старых высохших рек, с днем завтрашним, когда в эти степи придет вода, находящаяся пока еще где-то там, за горизонтом, «за кадром», но уже реально приближающаяся,— в этом, собственно, и заключается внутренняя драматургия фильма. В настоящем ощущается будущее, и, может быть, именно об этом близком будущем думает и полюбившийся нам трясущийся в повозке Булгаков, хотя напевает он старинную «Степь да степь кругом...».

И жалко, что, как бы не веря силе кадров, не веря изобразительной стороне своего фильма, Косачев и Кряквин, явно изменяя своему вкусу, иногда злоупотребляют текстом. Например: «каждый ковш земли — это будущий плеск весел», «это ясно как небо, это просто как воздух, как хлеб: здесь будет канал и возникнет новое море», «в воде будущего моря заискрится степное солнце».

●

Фильмы «Сырые запахи реки» и «Стройка» — живое свидетельство роста таланта молодых мастеров, работающих в нашем документальном кино, стремления идти в самую гущу жизни и рассказывать о ней только правду.

Святой долг документалистов, и молодых и старшего поколения, у кого «есть еще порох в пороховницах»,— смелее вгрызаться в жизнь, более многопланово показывать героических советских людей, по-настоящему воспеть их и, дерзая, искать новые и новые формы проникновения средствами документального кино в нашу великую и неповторимую советскую действительность, которая удивляет, радует и потрясает все прогрессивное человечество.





И. МЕТТЕР

СУХАРЬ

В крепких, крупных мужских руках два любительских снимка.

С фотографий напряженно смотрят на нас остановившиеся глаза молодого солдата: он снят по грудь, в гимнастерке, коротко стриженный, без фуражки.

Обе эти фотографии держит на ладони молодой солдат — тот самый, что изображен на снимках.

Он пишет что-то на обороте каждой фотокарточки.

Голос автора. ФЕДОР ПЕТРОВИЧ КРАВЧЕНКО... ГОД РОЖДЕНИЯ — 1940-й. *(Пауза.)* КАЖЕТСЯ, 1940-й, ЭТО ЕЩЕ НЕ СОВСЕМ ТОЧНО. ЧТО КАСАЕТСЯ ИМЕНИ, ОТЧЕСТВА И ФАМИЛИИ МОЛОДОГО СОЛДАТА... ВПРОЧЕМ, НЕ БУДЕМ ЗАБЕГАТЬ ВПЕРЕД, СВОЮ ГОРЕСТНУЮ ИСТОРИЮ ОН ОПИСАЛ НА ЛИСТКЕ, ВЫРВАННОМ ИЗ ТЕТРАДИ, СФОТОГРАФИРОВАЛСЯ БЕЗ ГОЛОВНОГО УБОРА... *(Умолкает, не закончив фразы.)*

Вложив исписанный листок и фотокарточки в конверт, солдат надписывает: «Ленинград».

Затем, подумав: «Милиция».

Облизав края конверта, заклеивает его.

На секунду он точь-в -точь как на фотографии: напряженный, с остановившимися глазами.

На фоне этого солдатского лица слышен повелительный и досадливый голос:

— Дело, конечно, канительное. Давность — восемнадцать лет...

Кабинет начальника районного отдела милиции подполковника Прошина.

Плотный, расположенный к полноте, Прошин бросает на свой письменный стол только что вынутые им из конверта фотографии солдата Кравченко.

— Ты на него очень не распыляйся. Этот хлопец проживет и сам, а для малышей надо ловить сбежавших кормильцев...

Теперь виден и тот, к кому обращены слова Прошина.

С папкой под мышкой у стола стоит немолодой, небольшого роста, лысоватый и чуточку сутулый Сазонов. Лицо его на первый взгляд кажется невыразительным и даже каким-то скучным.

Слушая начальника, он незаметно переминается с ноги на ногу.

Прошин смотрит на него, морщится и тихо кряхтит:

— Слушай, Николай Васильевич, ведь сколько я тебя прошу: погладь ты, пожалуйста, костюм!.. Ходите, товарищ майор, как баба рязанская! — уже строже заканчивает он.

Сазонов провел рукой по мятым отворотам своего гражданского пиджака, пытаясь поставить их торчком, но они снова поникли. У него был при этом такой страдальческий вид, что Прошин улыбнулся и покачал головой:

— Женить бы тебя, Николай Васильевич!

Сазонов не улыбнулся на шутку начальника, очевидно, потому, что она слишком часто пускалась в ход и не доставляла Николаю Васильевичу никакого удовольствия.

— Разрешите идти?

Кивком головы Прошин отпустил его.

С папкой под мышкой Сазонов идет по коридору райотдела. Тут не очень светло. На скамьях и стульях, у дверей кабинетов сидят люди, как это бывает во всяком милицейском райотделе.

Сазонов вошел в большую комнату.

Здесь несколько столов. За ближайшим сидит рослый, молодцеватый Серебровский. Он острижен под полубокс и глянцево выбрит.

Напротив него, откинувшись на спинку стула, вертит в руках шапку парень лет двадцати трех.

— Это я и так, по-божески беру на себя, — прижимает он в искреннем порыве свою шапку к груди. — Другой бы на моем месте попросился на поруки...

— А кто б тебя взял на поруки? — спрашивает Серебровский. — С тремя судимостями?

— Народ у нас добрый!.. Да и каждому коллективу охота отличиться. Я бы исправился, а про них в газетке б написали. Так на так и получилось бы...

Сазонов сел за свой стол, засветил настольную лампу, раскрыл папку.

Весь стол завален папками и бумагами.

Солдатское фото в руках Сазонова. Он всматривается в лицо Федора Кравченко, затем поворачивает карточку и на обороте ставит три вопросительных знака: подле имени, отчества и рядом с фамилией.

Движения Николая Васильевича размеренны, ни медленны, ни быстры, точно такие, какие вырабатываются у человека, привыкшего долгие часы проводить за перепиской.

Канцелярски-наметанным жестом, не глядя, он берет из стопки новую чистенькую папку, надписывает каллиграфически: «Материалы о розыске отца Федора Петровича Кравченко».

Теперь мы видим и третий стол в этой комнате. У стола, сложив беспомощные руки на коленях, сидит женщина лет сорока. У нее опущены плечи, нечесаные волосы наскоро собраны под небрежно повязанную косынку, косынка сбилась набок, плохонькое пальтишко надето, очевидно, прямо на домашний халат: женщина все время поправляет пальто на голых коленях, чтобы не расходились полы.

Она говорит монотонным голосом — ей, бедняге, должно быть, часто приходится повторять это:

— Тверёзый, он пальцем никого не тронет, тихий такой, самостоятельный... А с получки — хоть из дому беги. Прошлый аванс дочиста пропил. А вчера получил в окончательный расчет тридцать два рубля, второй день в буфете бражничает... Я подошла, говорю: Костенька, говорю, ты же совершенно не евши, я дома котлеты нажарила, пойдем, говорю, отсюда, ну что здесь хорошего. А он — бутылкой на меня. Рукав на платье порвал, синяков наставил...

Женщина плачет, не всхлипывая, слезы текут из ее глаз, она вытирает их ладонью.

За столом сидит Ганин. Это совсем молодой оперуполномоченный, на лацкане его пиджака университетский значок. Он слушает женщину внимательно, но с вежливым нетерпением.

— Вы приходили ко мне за этот месяц три раза, — говорит Ганин. — Я предлагал вам подать заявление. Вы сперва подали, а затем забрали его, боясь, что мы посадим вашего мужа на пятнадцать суток. Чего же вы теперь хотите от милиции?

— Попугайте его, — отвечает женщина. — А сажать не надо. Только попугайте.

— Что же, «козой» его постращать? — спрашивает Ганин, изображая двумя пальцами «козу», которой пугают детей.

Женщина все так же, не всхлипывая и не опуская мокрого лица, плачет.

Ганин наклонился к ней через стол.

— Тогда вот что я вам порекомендую. Сходите по месту его работы в профсоюзную организацию. Они примут меры, вызовут его, поговорят...

Голос автора. МОЛОДОМУ ОПЕРУПОЛНОМОЧЕННОМУ ГАНИНУ ИЗРЕДКА ПРИХОДИЛОСЬ СОВЕТОВАТЬ ЛЮДЯМ ТО, В ЧЕМ ОН САМ СОМНЕВАЛСЯ.

Стол Сазонова.

Он вкладывает в пустую папку солдатское письмо и фотографии. Аккуратно режет пополам длинными ножницами стандартные листы машинописной бумаги и, усердно склонив голову набок, пишет на каждой половинке: «В сектор детских домов Ярославской области», «В отдел народного образования Вологодской области», «В отдел здравоохранения Владимирской области».

Кажется, что не будет конца этой работе.

Сазонов пишет: «Прошу произвести проверку и установить по архивам, а также путем опроса имеющихся налицо живых свидетелей...»

Вокруг Сазонова все усеяно этими запросами, написанными на половинках листов.

Голос автора. ПОСТОРОННЕМУ ЧЕЛОВЕКУ МОГЛО ПОКАЗАТЬСЯ, ЧТО НА СТОЛЕ У НЕГО ЦАРИТ ЧУДОВИЩНЫЙ БЕСПОРЯДОК. ОДНАКО КОГДА ТРЕБОВАЛОСЬ ПОЛУЧИТЬ КАКИЕ-НИБУДЬ СРОЧНЫЕ И ТОЧНЫЕ СВЕДЕНИЯ, ПОХОРОНЕННЫЕ В БЕСКОНЕЧНЫХ СПРАВКАХ, ЗАПРОСАХ И ЗАЯВЛЕНИЯХ, ТО ПРОЩЕ ВСЕГО ЭТО БЫЛО СДЕЛАТЬ ЧЕРЕЗ САЗОНОВА.

Стол молодцеватого Серебровского в этой же комнате. Болтливого парня уже нет. Сейчас Серебровского окружили новички-дружинники. Он чувствует себя среди них авторитетным наставником.

Подмигнув в сторону сгорбившегося за столом Сазонова, Серебровский говорит слегка пониженным голосом:

— Дела идут, контора пишет!.. Раскрываемость нуль целых, нуль десятых...

Затем деловито продолжает, очевидно, прерванное занятие:

— Давайте, ребята, повторим отработку следующего приема...

Молоденький оробевший дружинник протягивает вперед руку, пытаясь схватить Серебровского за горло, но тот ловко перехватывает руку парня, больно зажав ее у себя под мышкой.

— И всё! — победно улыбаясь, говорит Серебровский. — Тут уж ничего не попишешь! Этим приемом я на Пороховых Королева брал... Интересный, между прочим, был бандит. Без пистолета никогда не ходил...

Сазонов устало выпрямился за своим столом. Собрав исписанные листки, он вышел в соседнюю комнату.

Очевидно, когда-то, давным-давно, здание райотдела принадлежало какому-то знатному петербуржцу. Комната, в которую сейчас вошел Сазонов, возможно, служила будуаром хозяйке дома: на лепном потолке плавают хвостатые русалки.

У окна сидит машинистка. Это грудастая полная дама, с копной рыжих волос, начинающихся почти от бровей. Не переставая трещать на машинке и не оборачиваясь к подошедшему Николаю Васильевичу, она торопливо заныла:

— Ой, товарищ Сазонов, до чего ж вы надоели с вашей писаниной!.. У меня две чердачные кражи, три хулиганства, буквально нет ни минутки!..

Прострочив на машинке несколько фраз и с грохотом двигая каретку, она почувствовала, что Сазонов все еще стоит за ее спиной.

— Кажется, не маленький, товарищ майор! Материалы по гражданскому розыску с утра надо сдавать.

Молча подвигав скулами, Сазонов посмотрел на потолок.

Вместе с Сазоновым мы отчетливо видим, что машинистка удивительно похожа на пожилую русалку: те же выпуклые глаза, грудь на выкате и заросший волосами лоб.

Он медленно перевел глаза на табличку, прибитую к стене позади машинистки: «Охраняется архитектурным управлением».

Не переставая стучать, она сварливо поучает:

— Есть порядок. А сами нарушаете!

Сазонов тихо произносит:

— Порядки мне известны.

И возвращается в свою комнату: теперь она пуста.

Разложив на столе запросы, написанные начерно для машинки, он уселся переписывать их набело круглым ровным почерком.

Дежурная комната при Центральном адресном бюро.

У барьера стоит Лида — краснощекая девушка с большими наивными глазами; ей лет девятнадцать. Она с аппетитом жует булочку — такие краснощекие, пухлые девушки всегда едят с аппетитом. Видимо, Лида ждет кого-то, она посматривает нетерпеливо на дверь.

Вошел Сазонов. Это не тот, кого она ожидала. Лида поспешно перекладывает какие-то бумаги на столе.

Сазонов приблизился к барьеру.

— Приготовьте мне, пожалуйста, Лидия Павловна, всех питерских Кравченко.

— Всех, Николай Васильевич, сейчас не поспеть. Уж больно ходовая фамилия.

— Убедительно прошу, Лидия Павловна.

Он смотрит на нее добрыми, усталыми глазами.

Голос автора. ЕМУ ПРИХОДИЛОСЬ ВЕСТИ ТАКУЮ ОБИЛЬНУЮ КАЗЕННУЮ ПЕРЕПИСКУ, ЧТО ОН ПРИВЫК ДАЖЕ САМЫЕ СЛОЖНЫЕ И ГЛУБОКИЕ ЧУВСТВА УКЛАДЫВАТЬ В КРАТКИЕ СЛУЖЕБНЫЕ СЛОВА.

— Убедительно прошу, — повторяет Сазонов.

— Хорошо, — кивает Лида.

Она вошла в просторный зал Центрального адресного бюро. Идет вдоль рядов огромных барабанов с карточками.

Сперва кажется, что тут нет людей, но постепенно замечаешь женщин, работающих у барабанов. Женщин немного.

Перебирая руками карточки, женщины прижимают правым плечом к уху телефонную трубку; тихими ровными голосами они дают справки:

— ...улица Марата, девять, квартира шесть...

—...площадь Пушкина, два, квартира семнадцать...

— ...Марсово поле, семь, квартира тридцать семь...

Лида дошла до своего барабана. Быстро мелькают ее руки, перебирая карточки. Она отбрасывает на столик то, что ей нужно.

Кравченко... Кравченко... Кравченко... Кравченко... Кравченко...

Весь стол усеян карточками с фамилией Кравченко.

Сидит за своим столом Сазонов. Он составляет список адресов, заглядывая в отобранные Лидой карточки. Через его плечо мы видим, как растет бесконечный столбец: Кравченко Петр Сергеевич, Кравченко Петр Иванович, Кравченко Петр Семенович...

Рука Сазонова без устали выписывает адреса. Возле каждой фамилии он ставит порядковый номер.

— Разрешите, товарищ майор? — раздается голос.

К столу подошел оперуполномоченный Ганин. Сейчас он взволнован. По всему видно, что Ганин еще совсем неопытен, угловат и, может, чуточку криклив от чрезмерной своей искренности.

Сазонов поднял голову.

— Николай Васильевич, Фетисов удрал из Ленинграда!

— Придется искать, — коротко отвечает Сазонов.

— У меня буквально нервов не хватает с этими алиментщиками! Разговариваешь

с человеком, как с человеком, он тебе клянется, божится... Совесть-то, Николай Васильевич, есть у людей?

— Должна быть, — отвечает Сазонов. — Вы у Миронова сегодня были?

— Не поспел, товарищ майор.

— Хорошо, я сам зайду. Сегодня двадцатое, получка...

Сазонов протягивает Ганину составленный только что список.

— Вот тридцать восемь адресов по последнему письму. Возможно, что фамилия Кравченко и действительная. Розыск надлежит вести по двум направлениям: искать отца и одновременно проследить весь путь сына с момента рождения. Есть основание полагать, что солдат родился в нашем районе. Он пишет, что на его стареньком чемодане имеется какой-то полустершийся адрес, вроде «Васильевский остров». Возможно, это чемодан, с которым его когда-то отправляли в детский дом. По архивным спискам блокадного Ленинграда я запросил все города, куда эти дома были эвакуированы. Свою метрику солдат нам вышлет...

— А номер дома на чемодане не указан? — перебивает его Ганин.

Не отвечая на вопрос, Сазонов продолжает мерным голосом:

— Половину адресов возьмите вы, а половиной займусь я. Надо проверить, нет ли среди этих граждан отца Федора Кравченко. Вот вам на всякий случай фотография солдата...— Сазонов углубился было в бумаги, однако снова поднял голову: — В милицейской форме туда не ходите. И никаких записей в присутствии граждан не делайте.

— Почему? — удивляется Ганин.

— Потому что имеются люди, не расположенные к нашей милицейской форме. И не всегда они виноваты в этом. Что касается записей, то граждане, как правило, не любят попадать в свидетели. А если при них что-нибудь записывают, то они полагают, что их потом будут таскать по инстанциям.

Ганин неожиданно улыбнулся. Лицо у него симпатичное и простодушное.

— Странно, что нам ничего не говорили об этом в университете.

Сазонов углубился в работу.

— Можно вас спросить, товарищ майор?

— Можно, — кивает Сазонов, хотя уже не очень слушает.

— Вас не угнетает, Николай Васильевич, что по гражданскому розыску, по всем этим просьбам отыскать пропавших за войну родственников получается очень слабый результат?

Сазонов исподлобья смотрит на Ганина.

— Не понял.

— Ну, процент успеха очень низкий, — нетерпеливо объясняет Ганин.

— Процент? — сухо переспрашивает Сазонов. — Это не гвозди.— И как бы заканчивая разговор на посторонние темы, произносит: — Значит, займитесь новыми адресами.

Кабинет начальника райотдела Прошина.

Подполковник торопливо надевает шинель и обращается к Серебровскому, стоящему подле стола:

— Значит, займитесь сейчас с артистами. Они готовят какую-то постановку из жизни жуликов...

— Я знаю, товарищ подполковник. Беседовал уже кое с кем, — весело отвечает Серебровский.

— Только ты не очень свисти им, — ворчливо предупреждает его Прошин.

Серебровский обижается:

— Народ должен знать правду о нас. Пусть уважают органы.

Он протягивает уходящему Прошину какие-то бумажки.

— Билеты на футбол не забудьте, Сергей Панфилыч... Беру на себя обязательство забить гол в честь наступающего праздника Дня молодежи.

— Ну-ну, — рассеянно отвечает Прошин, уже открывая дверь. — Не хвались, едучи на рать... К артистам спустись в дежурную комнату. Я — в управление...

Он ушел.

Серебровский медленно причесался, посмотрелся в маленькое карманное зеркальце (он любит в него изредка смотреться) и снял телефонную трубку на столе начальника. Набрал номер.

— Костюков? У тебя в дежурке артисты есть? Наблюдают? Ты, Костюков, не повторяй, что я у тебя спрошу. При них никто матерно не выражался?.. Ну, лады. Пусть старшина проводит их ко мне наверх. Я в кабинете начальника.

Вешает трубку, садится за стол.

Черная лестница в старом петербургском доме. Не очень светло. Не очень чисто. Лестница крута. Проносятся франтоватые коты.

Слышны шаги. Кто-то медленно подымается по ступеням.

Это Сазонов.

Отдышавшись, он останавливается у полутемных дверей. Светит фонариком подле многочисленных звонков. На табличке у одного из звонков фамилия — Миронов.

Сазонов позвонил и прислушался.

Дверь открыл узкоплечий мужчина маленького роста, в роговых очках и пижамной куртке.

— А-а, вы! — протянул он хмурым, недовольным тоном, неохотно отступая на шаг и бросив быстрый взгляд через плечо назад, в глубину квартиры.

Сазонов протянул руку, нашарил в знакомом месте у двери выключатель и зажег свет.

Они стоят на пороге кухни.

— По пути принял решение заглянуть, — сказал Сазонов, не очень заботясь, поверит ли в это мужчина или нет.

Снова оглянувшись назад, мужчина говорит шепотом:

— Перевел, товарищ майор. Сегодня в обед сбегал...

Теперь видна вся большая неопрятная кухня. У плиты стоит рослая толстая женщина. Это жена Миронова. Помешивая ложкой в кастрюле, она пристально смотрит в спину мужа.

В кастрюле подымается до краев кипящая пена. Женщина швырнула ложку на плиту и вышла из кухни.

Миронов все еще стоит на пороге, загораживая грудью вход в кухню, однако Сазонов начал медленно вынимать из кармана сигареты, очевидно не собираясь уходить.

Тогда Миронов раздраженно сказал все тем же громким шепотом:

— Сейчас покажу квитанцию...

Он исчез из кухни и вошел в ту дверь, куда только что скрылась его жена.

Шипит кипящая пена, выбегая из кастрюли. Клубясь, стелется пар.

Сазонов приблизился к плите, помешал ложкой в кастрюле.

Комната Миронова. Он торопливо ищет что-то, роясь в ящиках письменного стола.

Жена стоит, скрестив свои могучие руки на груди, и бдительно, не отрываясь, следит за нервными движениями Миронова. Под ее тяжелым взглядом жесты Миронова становятся все более торопливыми и беспорядочными.

В детской кровати, держась за высокую спинку, стоят двое годовалых близнецов с сосками во рту. Они тоже неотступно следят за суетой своего отца, поводя из стороны в сторону белобрысыми головами.

Миронов роется в карманах своего пиджака, висящего на стуле.

Смотрит на него жена.

Смотрят близнецы.

На лбу Миронова выступает крупный пот.

Миронов взялся за брюки, лежащие на диване. Шарит по карманам.

— В левом! — коротко рычит жена.

Он сунул руку в левый карман брюк и вытащил наконец квитанцию.

Кухня. Помешивая ложкой в кастрюле, Сазонов выключил газ.

Вышел из комнаты Миронов; поправил прическу, очки и воротничок. В руке у него квитанция о денежном переводе; войдя в кухню, он протянул ее Сазонову.

Сазонов взял квитанцию, посмотрел дату.

— Двадцатое, апрель месяц, шестьдесят первый год, — как бы про себя, внятно произносит Николай Васильевич. — Тридцать девять рублей, —читает он квитанцию несколько удивленным тоном. — В марте было на семь рублей больше, — сверлит он глазами очкастого мужчину.

— Неужели непонятно? У меня в апреле был бюллетень... Что ж я, по-вашему, и болеть не имею права!..

Сазонов протянул ему квитанцию, приложил руку к своей мятой шляпе.

— Прошу извинить.

— Все-таки это в высшей степени странно! — передернул узенькими плечами мужчина и широко распахнул перед гостем дверь на лестницу. — Ваши посещения меня нервируют!

— Обстоятельства вынуждают, — сказал Сазонов. — Вы два раза бегали от прошлой семьи. Еще раз прошу прощенья.

Он спускается вниз по лестнице.

В кабинете Прошина Серебровский принимает группу артистов. Здесь их человек пять во главе с режиссером, седым мужчиной барственной внешности.

Беседа в разгаре. Глаза артистов возбужденно блестят, как у подростков, которым показывают нечто запрещенное. Они рассматривают альбом криминалистических фотографий — первое, что любят демонстрировать в угрозыске работникам искусств.

— Боже, какой кошмар! — восклицает пожилая экзальтированная актриса. — На это буквально немыслимо смотреть!

Она вынимает из сумочки очки и еще внимательней рассматривает фотографию.

— У этого бандита самое обыкновенное лицо! — раздается второй изумленный женский голос.

— Вы знали его? Разговаривали с ним? — спрашивает Серебровского молодой актер.

Серебровский спокойно улыбается:

— Так же вот, как с вами. Это ведь наши будни, повседневная работа.

— Ах, как чудесно сказано! — восхищается экзальтированная старуха. Она оборачивается к молодому актеру: — Георгий Иваныч, вот с кого вам надо лепить свою роль!

Она указывает глазами на Серебровского, который делает вид, что не замечает этого.

Режиссер произносит рокочущим басом, поясняя свою мысль округлым движением руки.

— Самое важное, друзья мои, — донести мысль спектакля! — Он обращается к Серебровскому: — Раскрыть вашу психологию изнутри, не правда ли?

— Конечно, — соглашается Серебровский. — Изнутри — это хорошо. Главное, по-моему, — знакомство с жизнью. И чтоб не было оглупления...

Оторвавшись от альбома, экзальтированная старуха восклицает:

— Именно здесь запросто встречаешь настоящих героев!

Капитан Серебровский скромно потупил глаза.

— Ну что вы! Какие мы герои?.. Просто стараемся охранять ваш покой. Это наш долг. — Он произнес это таким тоном, что было очевидно: уж кто-кто, а он-то настоящий герой.

Когда Серебровский произносит последнюю фразу, в кабинет входит Сазонов со своей неизменной папкой в руках.

Бросив исподлобья быстрый взгляд на Серебровского и выждав, пока тот закончит, Сазонов с порога спрашивает:

— Подполковника нет?

— В управлении, — отвечает Серебровский.

Сазонов вышел.

— А это, простите, кто? — любопытствует молодой артист.

— Майор Сазонов, — отвечает Серебровский. — Старый, заслуженный работник но оперативной работы не ведет.

Поздний вечер. Сазонов отпирает ключом дверь квартиры. Он входит в свою комнату, зажигает свет. Здесь не очень уютно: видно, что хозяин приходит сюда только ночевать. Кровать застлана поспешно. На трех стульях, на спинках — одежда.

Повесив в угол пальто и шляпу, Сазонов снял пиджак и надел на себя старенький милицейский китель довоенного образца, который, вероятно, служит ему чем-то вроде пижамной куртки.

В комнате холодно. У круглой печки сложены дрова; присев на корточки, Сазонов кладет их в печь.

Позади раздается осторожный скрип двери.

— Входи, — не оборачиваясь, говорит Сазонов.

Нам не видно того, кто вошел.

Сазонов поджигает дрова и прикрывает дверцу печки; не подымаясь с корточек, ждет, разгорятся ли щепки.

Рядом с ним чинно присаживается на корточки и точно так же складывает руки на своих коленках мальчик лет шести. Это соседкин сын Митя.

Дует в топку Сазонов.

Дует в топку мальчик.

— Будем чай пить, — говорит Сазонов, выпрямляясь.

И вот они сидят за столом.

Неторопливо пьют чай, закусывая бутербродами, разложенными на тарелке; бутерброды, очевидно, куплены в буфете или в магазине. Лежит на тарелке одно «колесо» — сухое пирожное.

— У нас в подвале кошка родила, — сообщает Митя. — Дворник хотел утопить котят, но мы с Вовкой отняли.

— Сколько штук?

— Шесть. Вообще-то они рожают и больше. Я вам, дядя Коля, между прочим, одного отобрал.

— Куда мне его? — говорит Сазонов.

— Вовка сказал: «Попроси твоего мильтона, он непременно возьмет...» Возьмете, дядя Коля?

— Придется...

Некоторое время они пьют и едят молча.

— Посуду будем мыть? — спрашивает Митя.

Сазонов кивает.

Они моют посуду: Сазонов полощет ее в тазике и передает Мите, у которого через плечо висит посудное полотенце.

Митя вытирает чашки, блюдца.

— Твоему Вовке за «мильтона» уши надо надрать, — говорит Сазонов.

— Я надеру, — кивает Митя.

Посуда вымыта и составлена стопкой.

— Возьми с собой «колесо», — говорит Сазонов. — У меня от сладкого зубы ломит.

Заложив руки за спину, мальчик стоит перед маленьким письменным столом у окна.

На столе, в рамке — фотокарточка подростка.

— Сейчас бы, наверное, он тоже в милиции служил, — говорит Митя.

— Не обязательно, — отвечает Сазонов.

— А я б хотел.

— Вырастешь — расхочется.

Проходя мимо мальчика, Сазонов как бы невзначай провел рукой по его голове — не то погладил, не то пригладил торчащий на макушке вихор.

— А почему расхочется? — подняв глаза, спрашивает Митя.

— Нервы надо иметь. Дряни всякой насмотришься... — И, вероятно, сообразив, что все это слишком сложно для малыша, Сазонов тотчас добавляет: — Спать тебе пора, вот что. Зубы, между прочим, люди перед сном чистят.

Мите хотелось бы побыть здесь еще, но, очевидно, ему хорошо известен характер соседа.

— Спокойной ночи, дядя Коля.

Мальчик ушел.

Помедлив, Сазонов поднял со стола рамку с фотокарточкой подростка, обтер ее носовым платком, поставил на место. Включил радио — неказистый приемничек. Лицо сейчас у Сазонова умиротворенное, домашнее.

Из приемника доносится какая-то песня. Сазонов стоит, склонив голову набок, словно прислушиваясь к музыке; руки в карманах, и это необычно для милицейского.

Музыка затихла. Сняв из-за шкафа с гвоздика полотенце, Сазонов скинул старенький кителек. Теперь он в майке — пожилой, совершенно штатский человек. Взял с полки зубную щетку и коробку с зубным порошком, открыл — она пуста.

И вот он лежит в постели. На тумбочке горит настольная лампа. Руки вытянуты поверх одеяла. Из приемника доносятся «Последние известия».

Сазонов выключает приемник на полуслове.

Он надел очки, полежал немного в очках, как бы готовясь к чему-то особенно приятному, заветному, затем открыл дверцу тумбочки и вынул оттуда толстую потрепанную книгу. Из книги торчит закладка.

Поставив книгу к себе на грудь и поправив очки, он листает ее. И когда доходит до того места, где лежит закладка, мы видим во всю страницу медведя. Это «Жизнь животных» Брема.

Сазонов читает.

Кабинет начальника райотдела. Солнечное утро.

Напротив сидящего за столом Прошина расположился инспектор отдела кадров Каляев. Это высокий блондин с тонким интеллигентным лицом, которому очень идут большие очки без оправы с золотой дужкой на переносице. Он похож на молодого ученого. Выражение лица у Каляева то устало-ироническое, то, в нужную минуту, загадочно-строгое, какое бывает у людей, посвященных в нечто неведомое обыкновенным смертным; наивность рядовых собеседников обычно утомляет их.

На столе разложены бумаги; ими, вероятно, только что занимались, и сейчас, разговаривая, Каляев пошевеливает их своими длинными пальцами.

— Приходится, Сергей Панфилыч, учитывать насущные потребности сегодняшнего дня. Да и в наше завтра невредно заглянуть. Куется-то оно сегодня...

Прошин хмуро курит, поглядывая на кадровика.

— Что поделаешь, закон природы, — продолжает Каляев. — Старое отмирает, новое нарождается. Я тут, Сергей Панфилыч, копал как-то на своем садовом участке картошку. Вывернул куст ботвы — штук пятнадцать молоденьких, крепких, а в центре корневой системы — старая картофелина, мятая, склизкая, гнилая... И так мне ее стало, по совести говоря, жалко: все силы отдала росткам нового!

— Издалека заходите, товарищ Каляев, — ворчливо произносит Прошин. — Сазонов — крепкий работник.

— А разве я его хаю? Заслуг старых работников никто не отнимает. Про нас, кадровиков, принято считать, что мы бездушные люди, чиновники, дескать, для нас самое главное буква, а не человек. И никто не хочет понять, что нам приходится мыслить иными масштабами. У вас на глазах личный состав одного райотдела, Сергей Панфилыч. А передо мной общая картина всего управления. И в этой картине, откровенно скажу, ваш райотдел далеко не на первом месте.

Прошин тычет пальцем в бумаги, разложенные на столе.

— Раскрываемость у меня за прошлый квартал девяносто два процента. Не хуже, чем у других. А по гражданскому розыску...

— Гражданский розыск, Сергей Панфилыч, погоды не делает. Молодежь надо растить, смену. Подзапущена у вас работа с личным составом. Сазонов получает оклад содержания майора, а образование у него семь классов при царе Горохе.

— Что ж, ему в пятьдесят два года ранец надевать и в восьмой класс идти? — грубо спрашивает Прошин.

Каляев тактично улыбается.

— Смелее надо выдвигать молодежь, Сергей Панфилыч. Обновлять кадры.

— Это я и в газетах читаю. И на каждом совещании слушаю...

— У вас способные люди есть: Ганин, Серебровский...

— Да дайте вы Сазонову хотя бы довести последний розыск до конца!..

— А кого он ищет? — подымаясь, без особого интереса спрашивает Каляев.

— Солдат один отца потерял, мальчонкой, в питерской блокаде...

— Страшная вещь — война! — устало потягивается Каляев. — Трагедия народа. — Тон его снова становится деловым. — Я-то лично не возражаю, Сергей Панфилыч. Как начальство посмотрит. Да и времени у него, я думаю, хватит: пока комиссия, покуда оформление. Канцелярщины у нас еще ой как хватает!.. На рыбалку давно ездил? — оживленно подмигивает он.

Дежурная комната при Центральном адресном бюро. За барьером — краснощекая молоденькая Лида. Полуоткрыв от восхищения рот и мигая ресницами, она слушает Серебровского, картинно опершегося о барьер.

— Больше всего, Лидуша, меня привлекает оперативная работа. Выследить опасного преступника, взять его...

— А не страшно? — робко тихоньким голосом спрашивает Лида.

— Служба, — разводит руками Серебровский.

— Вы храбрый! — восхищенно шепчет Лида.

Он берет двумя своими лапами ее руку.

Она слабо и беспомощно пытается выпростать руку, виновато дергает ее, оглядывается на дверь.

— Говорят, вы на заочный поступили? — спрашивает Лида только для того, чтобы нарушить молчание.

— По нонешним временам, Лидуша, без поплавка никак нельзя.

— А что это такое — поплавок?

— Диплом, — улыбается Серебровский. — На поверхности держит.

Заговорившись, он отпустил Лидину руку. Девушка украдкой вытерла ее носовым платком и уже сама покорно вложила в ладонь Серебровского.

— У старичков, Лидуша, грамотуха слабенькая, подпирать их надо. Уровень-то народа растет...

Позади хлопает дверь.

Серебровский быстро отпускает руку девушки.

— Вот билеты на футбольный матч для сотрудников вашего адресного бюро, — громко говорит он и тихо добавляет: — Гол, который будет забит лично мной, я посвящаю вам...

Сазонов входит в контору домохозяйства. Он появился у стола паспортистки, сказал ей что-то, показал свое удостоверение. Она вынимает из шкафа толстенные трепаные домовые книги.

Сазонов садится в стороне за пустой стол. Он листает домовые книги.

Вместе с ним сперва быстро, а потом все медленнее и медленнее мы просматриваем эти страницы.

Блокадные ленинградские страницы сорок первого — сорок второго года. Записи на этих страницах, сделанные корявым, неверным почерком, увеличиваются на наших глазах: «эвакуирован...», «эвакуирован...», «эвакуирована...».

Листая такие же страницы, сидит в другой домовой конторе Ганин. И записи все те же: «эвакуирована...», «эвакуирован...».

И снова мы видим Сазонова. Подле него стоит нетерпеливая паспортистка. В руках у нее авоська, полная продуктов. Паспортистка торопится домой, а для этого, видимо, ей надо забрать у Сазонова книги и запереть в шкаф.

— Да я же вам в который раз объясняю: Кравченко в Ленинграде до войны не проживал...

— Не проживал... — доносится голос другой паспортистки.

— Не числился... — звучит голос третьей паспортистки.

— Не значился...— произносит еще одна паспортистка.

Все эти голоса звучат то на фоне изображения Сазонова, то Ганина, сидящих в разных домовых конторах над домовыми книгами.

— Был! Как же!.. Проживал!.. Федька Кравченко, маленький такой постреленок, еще окно мне футболом разбил!

Это громко и возбужденно говорит дворничиха в белом фартуке, сидящая рядом с Сазоновым на скамейке в дворовом палисаднике.

На этой же скамейке —еще трое дворников, бурно встревающих в разговор с Сазоновым.

— Курносенький? — спрашивает молодая дворничиха. — Из сорок шестой квартиры?

— Да погоди ты! — обрывает ее старик дворник. Он оборачивается к первой: — Окно тебе, Антоновна, разбил пацан из тридцать второго номера. Это я в точности помню. Отец его работал парикмахером — угол Литейного и Невского. Фамилия ему была Аксюк. А мальчишку — вот Надька не даст соврать — звали Костей...

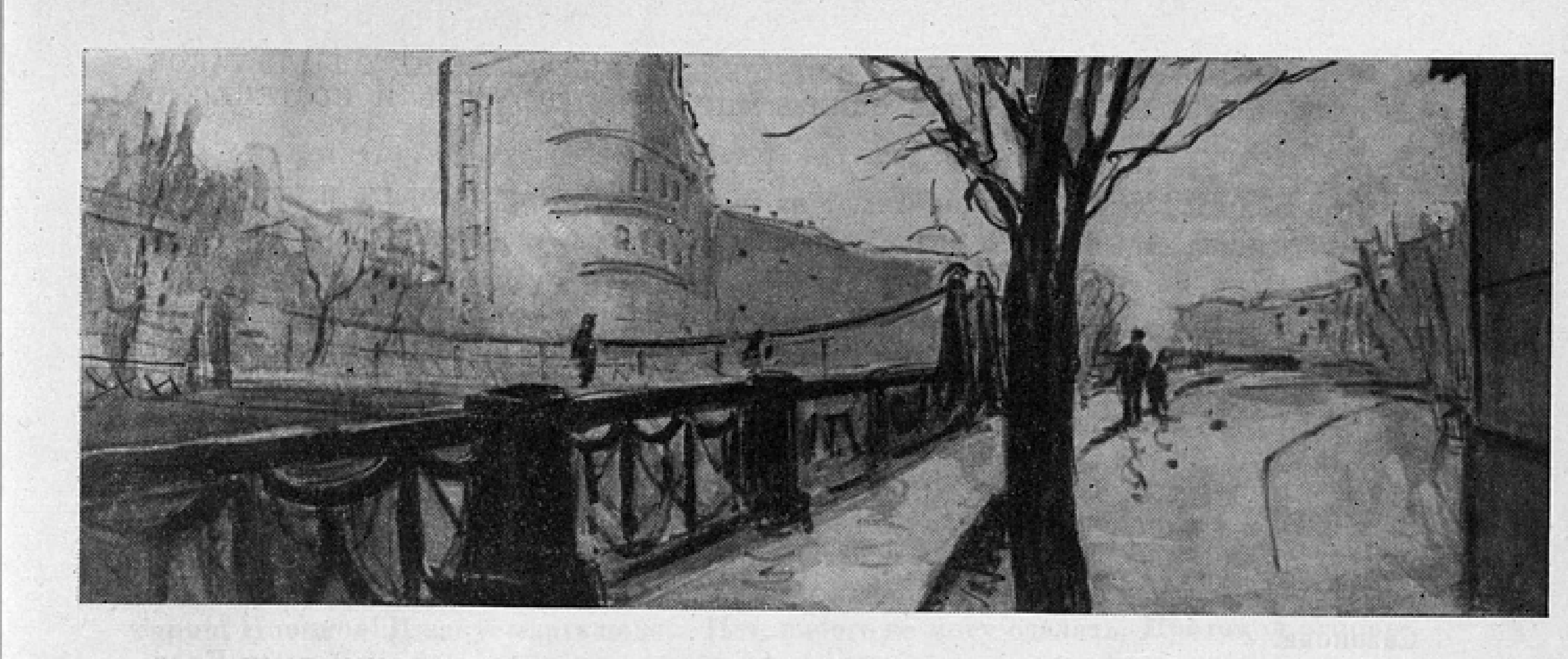
Вступает четвертая дворничиха — та, которую назвали Надькой:

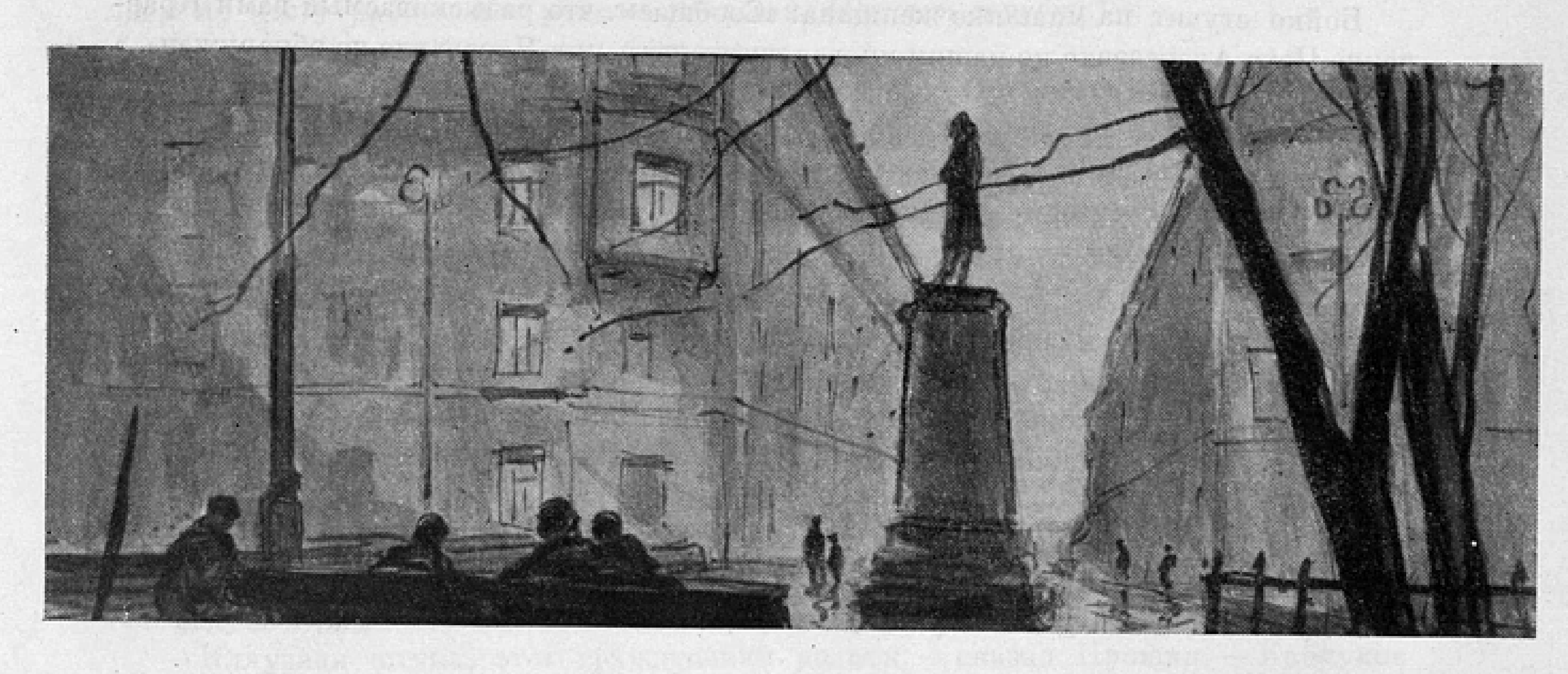
— У парикмахера Аксюка дочка была, Танька. Она прошлый год за директора «Гастронома» выскочила...

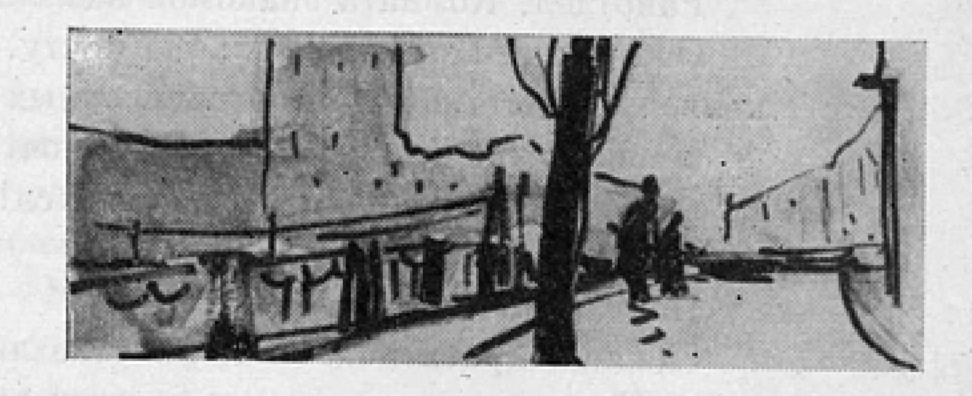
— За директора? — возмущается молодая дворничиха. — Да он в овощном работал, продавцом! У них на праздники ревизия была: три тонны картофеля недостачи... Вот хоть у дяденьки из милиции спросите!..

Все дворники дружно оборачиваются к Сазонову, вернее, к тому месту, где сидел Сазонов, но его и след простыл. В пылу своего бессмысленного спора они и не заметили, как он исчез.

Сазонов идет по коридору райотдела. Вошел в свою комнату, сел за стол, раскрыл знакомую папку. В папке уже много вскрытых конвертов с ответами на запросы. Он откладывает их в сторону стопкой.







Сценарий иллюстрирован эскизами художника И. Шретер к фильму «Сухарь»



Голос автора. КАК ВСЕГДА В ПОДОБНЫХ СЛУЧАЯХ, У НЕГО БЫЛО ТАКОЕ ОЩУЩЕНИЕ, БУДТО ОН ЗАБРОСИЛ В МИР ОГРОМНУЮ СЕТЬ И ПОСТЕПЕННО ВЫТАСКИВАЕТ ЕЕ ПУСТОЙ.

Сгорбившись, он старательно пишет на листках: «Прошу ускорить исполнением наше отдельное требование о розыске Кравченко Петра Алексеевича...»

Голос автора. ЛЮДИ, КОТОРЫЕ НЕ ОТВЕЧАЛИ НА ЕГО ЗАПРОСЫ, ВЫЗЫВАЛИ В НЕМ ГЛУХУЮ НЕНАВИСТЬ. ОН ПРЕДСТАВЛЯЛ ИХ СЕБЕ ДАЖЕ ЗРИТЕЛЬНО. НЕ ОБЛАДАЯ ПРИЧУДЛИВОЙ ФАНТАЗИЕЙ, САЗОНОВ ВЫРАСТИЛ В СВОЕЙ ДУШЕ ДВА НЕНАВИСТНЫХ ОБРАЗА. ОН ПРОИЗВОЛЬНО ПЕРЕДВИГАЛ ИХ ИЗ ОДНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ В ДРУГОЕ: ЖЕНЩИНУ С ГУСТО НАМАЗАННЫМИ ГУБАМИ И КРОВАВЫМ МАНИКЮРОМ И МОРДАСТОГО МУЖЧИНУ С ГЛАЗАМИ КРУГЛЫМИ И МЕРТВЫМИ, КАК КАНЦЕЛЯРСКИЕ КНОПКИ.

Этот голос автора звучит на фоне быстро мелькающих коротких кадров, в которых мы видим, как в разных городах и разных учреждениях отвечают на запросы Сазонова.

Бойко стучит на машинке женщина: «Сообщаем, что разыскиваемый вами Кравченко Петр Алексеевич по нашим проверочным данным в Ярославле не обнаружен...»

У письменного стола стоит девушка. Она подает на подпись начальнику бумаги. Не глядя, прижимая телефонную трубку плечом к уху и набирая левой рукой номер, он подписывает бумажку; нам виден из-под его руки только конец текста: «...не обнаружен. Начальник сектора детских домов Вологодской области...»

Вынув из сумочки зеркальце, лохматая девка жирно мажет губы. Помада размазалась шире, чем следует. Девка берет со стола, за которым сидит, одну из бумажек. Мельком мы видим конец текста: «...не имеется. Заведующий Пермского загса...» Она комкает эту бумажку и вытирает ею размазавшуюся помаду.

Из ротационной машины ползет свежий номер газеты. Виден заголовок: «Уральский рабочий». Читаем начало текста одной из заметок: «Редакция просит товарищей, знающих местонахождение Кравченко Петра Алексеевича...»

Райотдел. Комната знакомой нам машинистки, похожей на русалку.

Она принимает у почтальона почту. Письма выгружаются из сумки на стол. На конвертах штемпеля многочисленных городов.

Машинистка расписывается в почтовом журнале.

— Господи, ну когда это кончится! — раздраженно говорит она.

Входит Сазонов.

Почтальон ушел.

Сазонов протягивает машинистке листки.

— Попрошу перепечатать в двух экземплярах.

Заглянув в ворох листков, машинистка шипит:

— Но ведь Рыбинск мы уже запрашивали! И Тулу. И Куйбышев...

— Надлежит запросить вторично. На местах имеются люди, халатно выполняющие свои обязанности.

Он собирает конверты, принесенные только что почтальоном.

— Я уверена, — говорит машинистка, — что Серебровский не станет чикаться с этой писаниной!

— У него другие обязанности.

— Сегодня — другие, а завтра, может, и ваши. У Сергея Панфилыча был Каляев...

Сазонов резко и сухо прерывает ее:

— Попрошу вас, Катерина Ивановна, никаких служебных сплетен никогда мне не передавать.

Круто повернувшись, вышел.

Кабинет начальника райотдела.

П р о ш и н (*за столом, по телефону*). Прошин. (*Долго слушает, постепенно багровея.*) А вас где подобрали, гражданин Новиков?.. А как я должен с вами разговаривать? А мне решительно начхать, что вы главный инженер. Аккуратней пейте, товарищ Новиков! И закусывать надо... Нет, ничего не могу сделать. Протокол отправляем по месту работы и в райком. Вот так. (*Вешает трубку.*)

Дверь открывается, входит Сазонов.

— Разрешите? — он подошел к столу, протянул Прошину какую-то бумагу, вынув ее из конверта. — Насчет Кравченко дело осложняется. Вот его метрика. К сожалению, восстановленная. Фамилия у него, возможно, другая...

— Понятно, — сказал Прошин, мельком взглянув на протянутый документ. — Сколько у тебя, между прочим, за прошлый квартал поступило запросов на гражданский розыск?

— Двести пятнадцать.

— Найдено?

— Сто девять.

— В процентах не прикидывал?

— Не прикидывал.

— Ты садись, Николай Васильевич. Есть разговор.

Прошин порылся в ящиках своего стола. Он еще не остыл после разговора по телефону, а может, ему хочется отсрочить предстоящую беседу с Сазоновым.

— Кляузная штука, этот гражданский розыск, — сказал Прошин. — Каблуков больше собьешь... — Он повертел в руках метрику. — Ну что с ним делать, мать честная!

— Искать, — ответил Сазонов.

— Да это понятно, — поморщился Прошин. — Отчетность по райотделу он нам подпортит... Кстати, ты плакался, что тебе одному не справиться. Капитана Серебровского подкинем к тебе. — Прошин искоса, настороженно посмотрел на Сазонова, ожидая возражений, но тот молчал. — Мужик он недурной. Вправишь ему мозги, будет работать хорошо. Ганин-то ведь у тебя временно, только для практики.

Сазонов пошевелился, собираясь подняться.

— А насчет этого солдата, — как бы вскользь сказал Прошин, протягивая Сазонову метрику, —ты каким числом зарегистрировал его дело?

— В журнале проставлена дата двадцать восьмое марта.

— Кто заносил в журнал?

— Я.

Прошин закряхтел и покрутил головой.

— Не первый год служите, товарищ майор. Могли бы понимать. Конец квартала, бабки подбиваем...

Сазонов молчит.

— Не убудет от вашего Кравченко, если вы его апрелем месяцем проведете. Только и всего делов, что он во второй квартал попадет...

— Прикажите, — отвечает Сазонов.

— Так я вот тебе и говорю.

— В письменной форме, — отвечает Сазонов.

Пауза.

Голос автора. МАЙОР САЗОНОВ РАЗДРАЖАЛ ПОДПОЛКОВНИКА. ПРОШИН НЕ ЛЮБИЛ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫХ НЕ ПОНИМАЛ. ОНИ БЕСПОКОИЛИ ЕГО. ЕМУ ХОТЕЛОСЬ ОБРАТИТЬ ИХ В СВОЮ ВЕРУ. А ЕСЛИ ОНИ НЕ ПОДДАВАЛИСЬ, ЭТО ВЫЗЫВАЛО В НЕМ ПОДОЗРИТЕЛЬНУЮ ВРАЖДЕБНОСТЬ, КОТОРОЙ ОН, ВПРОЧЕМ, БУДУЧИ ЧЕЛОВЕКОМ СОВЕСТЛИВЫМ, СТЕСНЯЛСЯ.

Прошин внезапно широко улыбается.

— С вами, товарищ майор, и пошутить нельзя.

Поднявшись, пожимает ему руку.

— У меня все, Николай Васильевич.

Комната оперуполномоченных в райотделе.

Сейчас здесь царствует молодцеватый Серебровский. Он окружен почтительными дружинниками. Их человек пять.

Среди них заметен парнишка маленького роста, щупленький, с кирпатым носом. Паренек тих и застенчив.

Серебровский обращается к нему:

— Ты, главное, не робей! Отработаешь самбо, и тогда тебе никакой хулиган не страшен. Я на Пороховых брал Королева, у него два пистолета было...

Серебровский протягивает маленькому парнишке открытый перочинный нож.

— Бросайся на меня! Коли́! — подмигивает дружинникам. — Следите за отработкой приема, ребята... Ну давай смелее! Вперед! Бей! — Последние слова относятся к пареньку.

Паренек делает шаг вперед, застенчиво протягивает руку с ножом, как бы собираясь ткнуть капитана Серебровского. Тот лихо ловит эту руку и зажимает ее с такой силой, что паренек, крякнув от боли, роняет нож на пол, но одновременно, развернувшись, этот маленький паренек бьет капитана в ухо с левой руки.

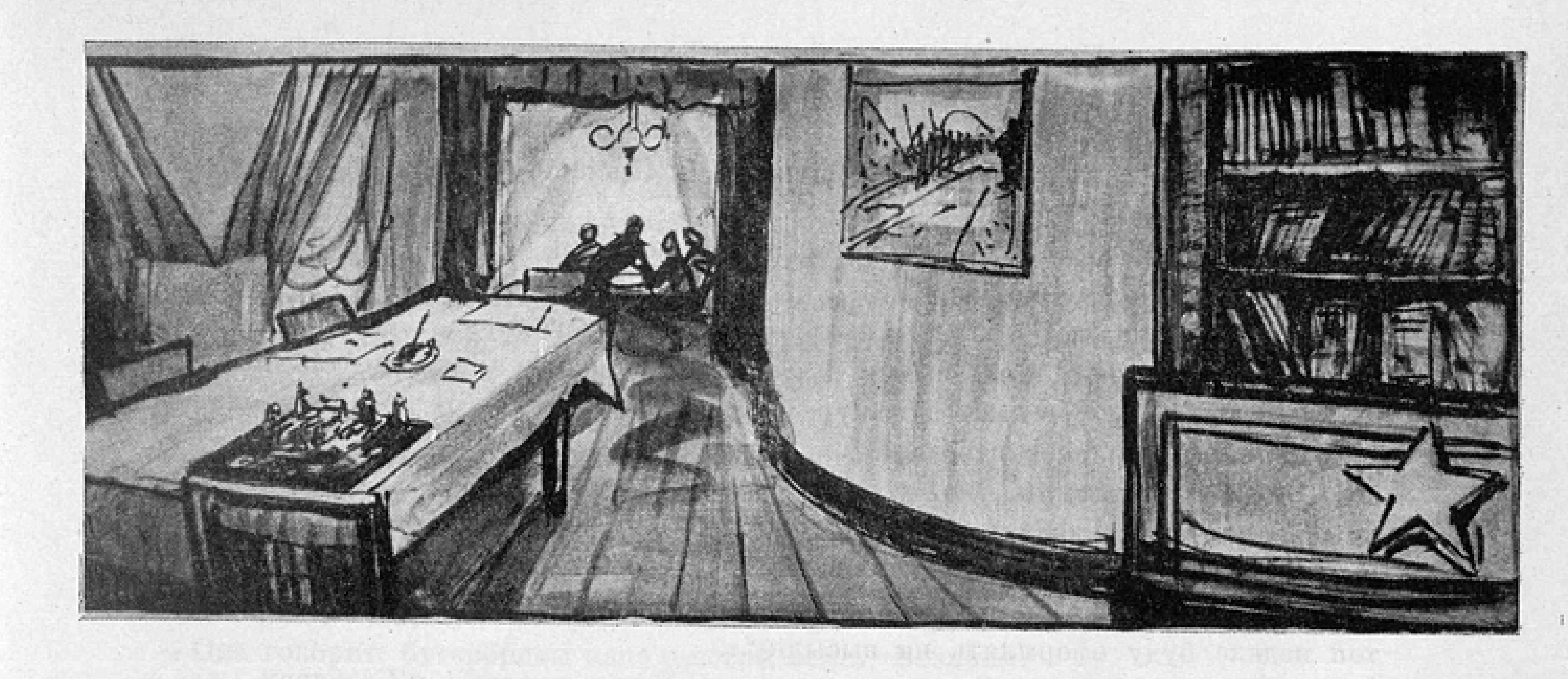
Удар, видимо, нешуточный. Покачнувшись, Серебровский хватается за скулу. Парнишка покрывается испариной от стыда и смущения.

Серебровский трет скулу.

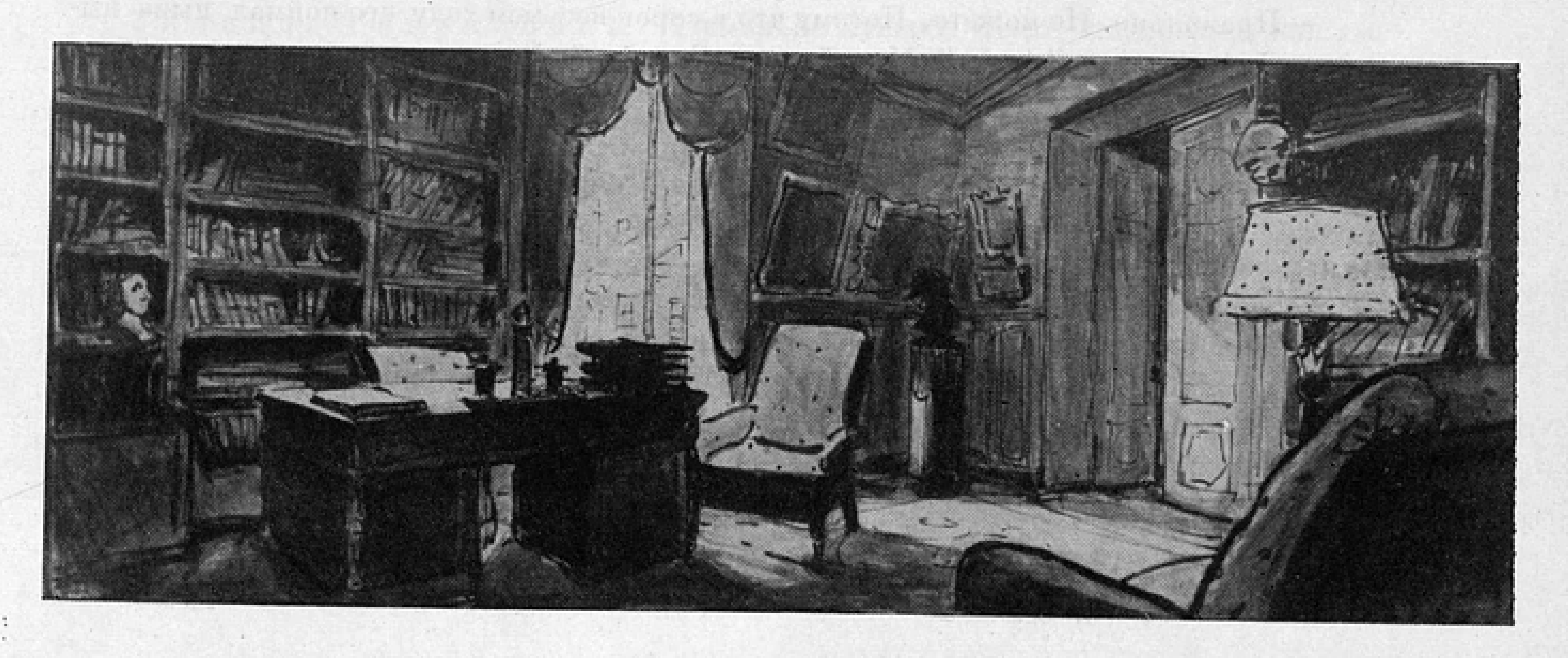
— Понимаете, какое дело, товарищ капитан... Я же левша, — лепечет парнишка. — И у нас в школе кружок бокса был... А тут еще мой батька всегда учил: «Стукнут, давай сдачи!..» Я не то чтобы нарочно. Вы не подумайте. Это инстинкт, товарищ капитан!

— Предупреждать надо, раз левша, — ворчит Серебровский. — Бьешь, как дуролом... И что боксер надо было говорить...

— Это, конечно, само собой, — переминается несчастный парнишка, прижимая







руки к сердцу. — Нехорошо получилось... Только ведь я так полагал: преступники тоже навряд что предупреждают...

Кое-кто из дружинников прячет улыбку.

Распахивается дверь, входит подполковник Прошин. Он в шинели — очевидно, собирался уходить из райотдела.

— Давайте, ребята, быстренько на танцплощадку! — обращается он к дружинникам. — И чтоб порядочек был!..

Ребята направляются к дверям. Он кричит им вдогонку:

— За узкие штаны не забирать! И к лохматым тоже не придирайтесь. А то вы мне в прошлую субботу монаха в дежурную комнату привели. Я потом еле-еле в Александро-Невской лавре отбодался...

Дружинники вышли.

Прошин спрашивает Серебровского:

— У тебя нынче какое дело? Фарцовщик с Васильевского?

— Заканчиваю, Сергей Панфилыч! — радостно докладывает Серебровский. — На той неделе буду оформлять на высылку...

— Без тебя оформят. С послезавтрева перейдешь помогать к Сазонову.

— К кому?

— К майору Сазонову.

Серебровский медленно побледнел и спросил:

— Это за что же, товарищ подполковник?

Сделав вид, что не расслышал вопроса, Прошин поясняет:

— У него дел по гражданскому розыску очень много. Надо подсобить.

— Да за что же, Сергей Панфилыч? — Голос Серебровского стал тонким, ноющим от обиды. — Разве я смогу там расти, Сергей Панфилыч? Возиться с гражданским розыском! Канцелярщину разводить... Из меня пока еще песок не сыплется, мне орденов за штаны не надо. — И окончательно осмелев, он полоснул ребром ладони по воздуху. — Не пойду я к этому Акакию Акакиевичу!

— Вас, Серебровский, не спрашивают, куда вы пойдете, а куда не пойдете. И обзывать старых, заслуженных работников я вам не позволю...

Прошин быстро пошел к выходу, но на пороге обернулся и тихо спросил:

— Кто брал бандита Королева на Пороховых?

— Не могу знать, товарищ подполковник.

— Правильно. Не можете. Потому что в сорок восьмом году его поймал ныне вышедший на пенсию Аркадий Михайлович Бельский. Запомнили?

— Так точно.

— Ну, а поскольку запомнили, — поднял глаза Прошин, — то перестаньте, как говорится, звонить в лапоть, что вы арестовали Королева в январе месяце сего года!.. Стыдно, капитан! Мальчишкам врете, а они сходят в наш криминалистический музей и над вами же посмеются...

Серебровский покорно стоит, двигая желваками.

— И вот что, капитан. Хотел предупредить. Давеча, в воскресенье вы забили головой один гол, а другой — ногами. Так я рекомендую употреблять эти инструменты и по будням, на работе. А то ведь, между прочим, вы у нас числитесь не футболистом, а оперуполномоченным.

Хлопнув дверью, он вышел. Идет по коридору.

Голос автора. ВЕРОЯТНО, ПОСЛЕДНЕЙ КАПЛЕЙ БЫЛО ТО, ЧТО ПОДПОЛКОВНИК ПРОШИН НИКАК НЕ МОГ ВСПОМНИТЬ, КТО ЖЕ ЭТО ТАКОЙ АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ...,

Комната Сазонова. Утро.

Стоя перед маленьким зеркалом, подвешенным у окна на гвоздь, Сазонов бреется. Бреется он по старинке — опасной бритвой, направляя ее на ремне. Незаметно для себя Сазонов при этом насвистывает, то есть это нельзя в полной мере назвать насвистыванием: выпячивая губы, он выдувает какой-то мотив без начала и конца.

В комнату входит Митя, держа на вытянутых руках стопку стираного белья. Открыв шкаф, Митя кладет белье на полку.

— Мама велела идти чай пить, — говорит он.

Кивнув, Сазонов молча заканчивает бритье.

Мальчик переминается, сдерживая нетерпение.

— Она велит мне пальто надеть. Вы в шинели пойдете?

— В плаще.

— Она говорит, бутерброды надо с собой взять. Возьмем?

— Можно взять.

— Вообще-то, я долго могу терпеть без еды. Лишь бы вода была.

— Или лимонад, —серьезно говорит Сазонов, снимая с вешалки плащ и направляясь к дверям.

— Лимонад еще лучше, — охотно соглашается Митя, идя вслед за ним.

Комната Зинаиды Гавриловны, соседки Сазонова. Ей лет около сорока, она гладко причесана на прямой пробор. Лицо у нее на первый взгляд строгое, вдовье, но когда она улыбается, оно становится простодушным и ясным.

Сазонов и Зинаида Гавриловна степенно пьют чай, а Митя, обжигаясь, торопливо глотает.

Зинаида Гавриловна (*мальчику*). Носовой платок взял?

Митя. Ага. Еще с вечера положил в карман.

Зинаида Гавриловна. Очень-то дяде Коле не надоедай. От твоих вопросов голова может вспухнуть. Напрасно, Николай Васильевич, вы ему посулили этот зоосад. И ничего там интересного нету.

Митя. Охота посмотреть, как слон кушает...

Зинаида Гавриловна. Нормально кушает. Жует. Не глотает, как ты.

Митя. Я на афише видел — зебру привезли. Дядя Коля, вы живую зебру видали?

Сазонов (*кашлянув*). В последнее время не приходилось встречаться... В сорок первом году бомба попала в зоосад. Пятьсот килограмм. Слона убило. Хороший был слон, добрый; пятьдесят лет прожил в джунглях и горя не знал. А к нам переехал и угодил в блокаду. Пал смертью храбрых.

Зинаида Гавриловна. Вы ешьте, Николай Васильевич. Не расстраивайтесь.

Митя. А где же его похоронили, дядя Коля?

Сазонов. Съели.

Митя. А слонятина вкусная?

Зинаида Гавриловна. Ну чего ты привязался?..

С а з о н о в. Мне не досталось. Не пробовал. *(Подымается.)* Спасибо, Зинаида Гавриловна.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. Не на чем. Если он вас допечет, Николай Васильевич, вы его посадите на пятый троллейбус, у него деньги есть...

Улица, залитая солнцем. Сазонов и Митя идут по тротуару, идут неторопливо, солидно: то поговорят, то помолчат.

— Давайте, дядя Коля, пешком дойдем?

— А не устанешь?

— Вообще-то я пять километров свободно хожу.

— Измерял?

— Ага. В прошлом году у бабушки в деревне. Не верите?

— Почему? Я людям верю. Если человеку не верить, он шибче врет... Да и самому на душе становится паскудно.

— А вас когда-нибудь обманывали?

— Бывало.

— Зачем же вы тогда верите?

— Чтоб не одичать.

— Как это — одичать?

— Станешь всех подозревать и сам в зверя превратишься...

Они приблизились к переходу через улицу неподалеку от постового милиционера, регулирующего движение.

С а з о н о в. Мой пост. На этом месте я двадцать пять лет назад стоял.

М и т я. Регулировщиком?

С а з о н о в. Тогда так ходили, без регулировки. И порядка было не меньше.

Заговорившись, он пошел с мальчиком на красный свет.

П о с т о в о й *(в мегафон, на всю улицу)*. Гражданин в сером плаще с ребенком! Вернитесь! Подойдите ко мне.

М и т я *(делает шаг в сторону)*. Бежим, дядя Коля!..

Сазонов идет к постовому. Мальчик следует за ним.

П о с т о в о й *(подошедшему Сазонову)*. Вам что, жизнь надоела, папаша? Почему нарушаете?

С а з о н о в. Виноват, товарищ старшина, задумался...

П о с т о в о й. Гулять на пенсии положено не задумываясь. *(Кричит в рупор.)* Гражданка в бордовой шляпке, со стулом! Гражданка со стулом, вернитесь на тротуар!.. *(Оборачивается к Сазонову.)* Забирайте своего внука и идите. *(Вдогонку.)* Придерживайтесь зеленого света, папаша!..

Сазонов с мальчиком идут по улице.

Сазонов изредка внимательно посматривает на номера домов.

У одного из подъездов, около которого прибита вывеска конторы домохозяйства, Сазонов замедлил шаг. Сквозь окно видно, что за столом работает женщина.

— Погоди минутку, — говорит Мите Сазонов.

Он вошел в дверь конторы. Мальчик переминается у порога. В окно видно, как Сазонов сказал что-то женщине за столом. Она поднялась, вынимает из шкафа толстые домовые книги.

Контора домохозяйства. Сейчас здесь несколько пустых столов — воскресенье.

Болтая ногами, сидит за одним из столов Митя. Ему скучно.

Сазонов листает домовую книгу, расположившись за другим столом.

В отдалении женщина продолжает самозабвенно щелкать на счетах.

Мальчик рисует на картоне, покрывающем канцелярский стол, большого слона.

Сазонов листает блокадную домовую книгу. На перелистываемых страницах записи:

«Выбыл за смертью». «Выбыл за смертью». «Выбыл за смертью».

На листке бумаги Сазонов выписывает из домовой книги адрес и фамилию.

Картон под локтями Мити весь разрисован слонами.

Сазонов подымается из-за стола.

Идут по тротуару Сазонов с Митей. Они отошли от конторы совсем недалеко. У ворот какого-то дома Сазонов останавливается. Смотрит на свою бумажку с записью.

Кивнув на тумбу у ворот, Сазонов несколько виновато говорит мальчику:

— Посиди. Я мигом. Мне только один адресок проверить...

Он исчезает в подворотне.

Митя садится на тумбу.

Сазонов звонит у какой-то двери в квартиру. Из квартиры доносится громкая музыка.

Дверь наконец распахивается. На пороге раскрасневшаяся, веселая девушка в белом подвенечном платье.

— Прошу прощенья, — говорит Сазонов. — Кравченко, Петр Леонтьевич здесь проживает?

— Здесь! Конечно, здесь! — сияя, восклицает девушка и приветливо тянет за рукав Сазонова. — Заходите, пожалуйста.

Они идут через прихожую, девушка не отпускает его руки. В освещенной прихожей полно на вешалках плащей, пальто, кепок, шляп.

— Папа сейчас придет, он на минуточку вышел, до магазина, — тарахтит на ходу девушка.

— Люся, ну где же ты? — бросается им навстречу празднично одетый парень. У него тоже сияющее лицо.

— Знакомьтесь, пожалуйста. Мой жених, — рекомендует парня девушка.

— Прошу извинить. Сазонов, — говорит Сазонов, когда жених крепко и дружелюбно жмет его руку.

— Геннадий, — называет себя в ответ парень.

— Ты займи его, — быстро шепчет ему на ухо Люся. — Это папин знакомый. А я салат заправлю... Проходите, пожалуйста, — подталкивает она Сазонова. — Генка и я ужасно рады, что вы пришли...

Все это происходит так стремительно, что Сазонов не успевает опомниться, как перед ним распахивается дверь в большую комнату, уставленную вдоль и поперек накрытыми для свадебного пиршества столами.

Здесь полно гостей. Шум. Играет электропроигрыватель.

Сазонов упирается на пороге.

— Мне Кравченко, Петра Леонтьевича... Я в другой раз зайду...

— В другой раз свадьбы не будет, — отвечает Геннадий.

Геннадий уже выпил, дружелюбие распирает его.

Сазонов бормочет свои извинения и возражения, он пытается повернуться к дверям, но жених подталкивает его к свободному стулу у стола.

И тотчас же немолодая женщина со стальным набором зубов, оказавшаяся соседкой Сазонова по столу, молниеносно накладывает еду в его тарелку. Берясь за бутылку, она спрашивает:

— Вам белого или красного?

И не глядя на него, не слушая его возражений, наливает ему.

За столом идет своя шумная жизнь. Сазонов сидит выпрямившись, сложив руки на коленях.

Соседка со стальными зубами и грубым красным лицом, в шелковом платье, которое, видимо, трещит под напором ее бронебойного бюста, продолжает давно начатый спор с мужчиной, сидящим по другую сторону Сазонова. Она тянется через Сазонова, тесня его и разговаривая громко, чтобы перекричать электропроигрыватель.

— Знаете, как с нас сейчас спрашивают? — кричит она. — Покупатель всегда прав. Покупателю поперек ничего не скажи. А у меня тоже нервы есть...

— Комбинируют в торговле много, — отвечает ей мужчина.

— А почему? — горячится она, привалившись грудью к Сазонову. — Обеспечь меня. Удовлетвори мои растущие потребности! Чтоб культурно посидеть, культурно выпить...

Мы видим под столом ее ноги: разувшись, она держит их в чулках прямо на полу — лакированные туфли отодвинуты в сторону.

— Правильно я говорю? — обращается она к Сазонову. — Вы в какой системе работаете?

— В милиции, — кашлянув в кулак, отвечает Сазонов.

Под столом ноги соседки торопливо придвигают к себе лакированные туфли и втискиваются в них.

Стул соседки уже пуст: ее как ветром сдуло.

Мужчина, сидящий по другую сторону Сазонова, радостно восклицает:

— В милиции?.. Геннадий! Генка!.. — зовет он жениха.

Двор. Митя, дожидаясь Сазонова, играет в классы с какой-то девочкой лет шести. Он прыгает на одной ноге из класса в класс. Девочка стоит рядом, заложив руки за спину.

— А ты к кому в гости пришел? — спрашивает она.

— Не в гости, — продолжая прыгать, отвечает он. — Адрес надо проверить. Мы ищем одного человека.

Теперь прыгает девочка.

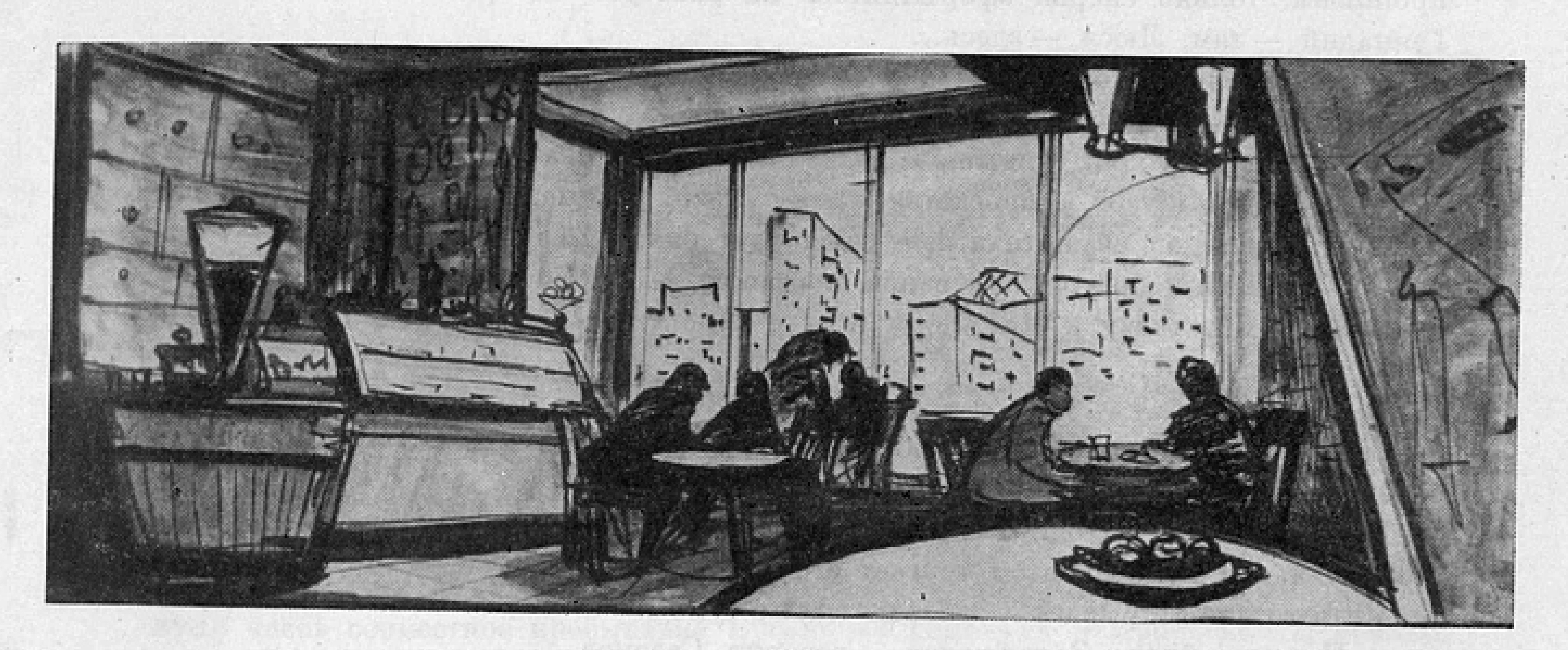
— А как его зовут? — спрашивает она.

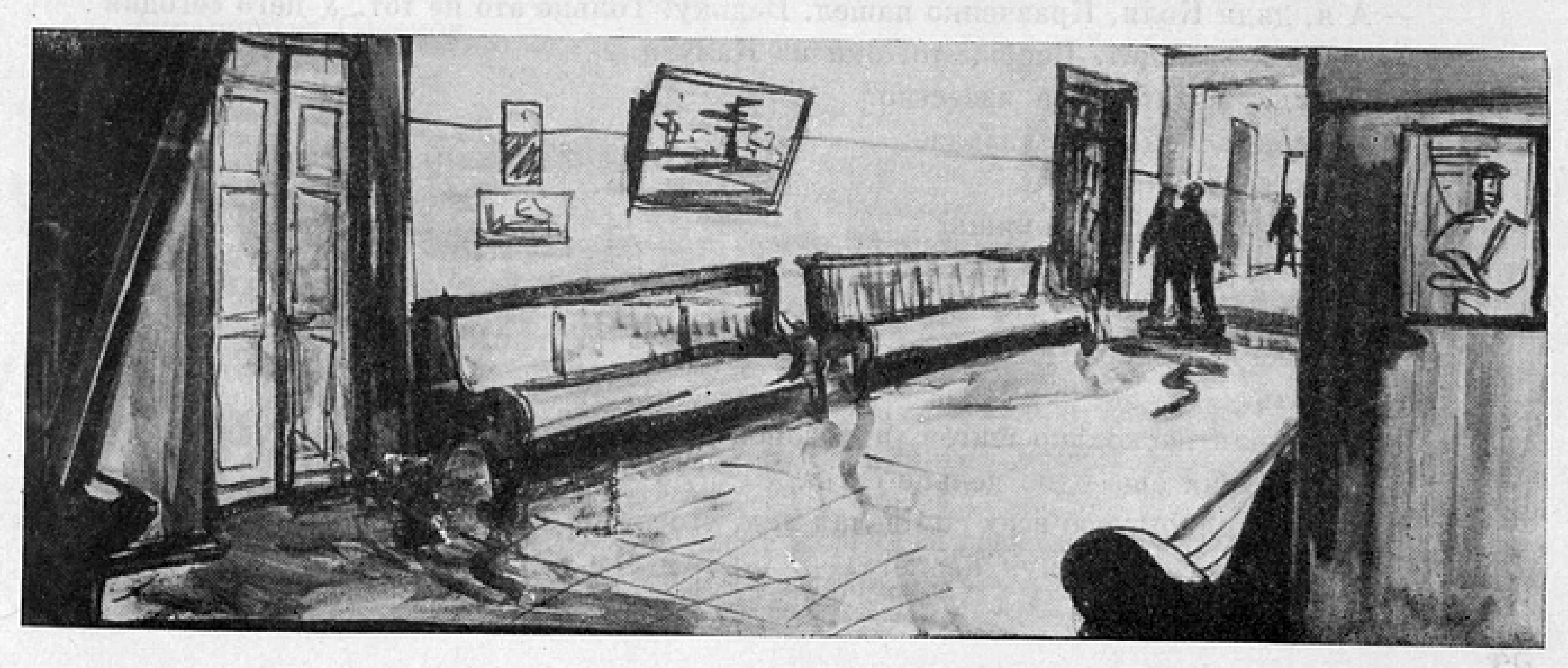
— Фамилия Кравченко.

— Кравченко? — От удивления девочка опускает вторую ногу посреди классов. — Вадька!.. — вопит она во весь голос. — Вадька-а!..

Как из-под земли вырастает чумазый карапуз лет четырех. Он возбужден игрой, от которой его оторвали.







— Чего тебе? — сипло спрашивает он.

— Ты же Вадька Кравченко? — допытывается девочка.

— Ну и что?

— Ищут тебя, понимаешь?..

Митя растерянно смотрит на карапуза.

Снова комната, уставленная свадебными столами.

Поднявшегося из-за стола Сазонова окружили несколько человек. Среди них и жених, и невеста, и тот мужчина, что сидел рядом с Сазоновым.

— Геннадий, покажи работнику милиции паспорт, — радостно и взволнованно восклицает мужчина.

Жених торопливо лезет в карман.

— Прописка у него гатчинская, понимаете? Он пошел устраиваться к нам на завод, ему в отделе кадров говорят: пожалуйста, возьмем, только сперва предъявите городскую прописку. Он — в милицию. А в милиции обратно говорят: пожалуйста, пропишем, только сперва оформляйтесь на работу... Теперь что же получается? Геннадий — там, Люся — здесь...

— Участковый сегодня приходил, — смущенно произносит жених, теребя в руках свой паспорт. — Буду, говорит, проверять квартиру от нуля часов...

— А у них сегодня свадьба, — раздраженно вмешивается пожилой мужчина.

— Папа, это к тебе, — бросается к нему Люся, указывая глазами на Сазонова.— Ты не сердись, он симпатичный, — добавляет она тихо.

— Участковый пошутил, я с ним поговорю, — отрывисто произносит Сазонов и делает шаг навстречу к Люсиному отцу. — Прошу извинить. Товарищ Кравченко, Петр Леонтьевич?..

Сидя на тумбе у ворот, прислонившись к стене, дремлет Митя. В руке у него недоеденный бутерброд.

Из подворотни выходит Сазонов. Мгновенье он виновато смотрит на мальчика, покашливая в кулак. Затем трогает его за плечо.

Митя тотчас открывает глаза. Сползает с тумбы.

— Прости, брат. Задержался, — говорит Сазонов.

— А я, дядя Коля, Кравченко нашел. Вадьку! Только это не тот. У него сегодня сестра замуж выходит. Вообще-то, они из Калуги...

— Откуда же это тебе известно?

— Девчонка одна рассказала.

Они идут по улице.

— Значит, не тот, говоришь?

— Ага.

— И у меня не тот.

— Что же вы теперь, дядя Коля, будете делать?

— Искать.

Они прошли несколько шагов, и Сазонов добавил, не глядя на мальчика:

— Тут у меня еще одно дельце есть...

Митя идет рядом, изо всех сил делая вид, что так и было задумано с утра.

Сазонов искоса взглянул на него.

— Ты не думай, мы их в крайнем случае сами подкормим. Сахару купим, он здорово калорийный.

— У меня на слона деньги есть, дядя Коля, — оживляется Митя. Он роется в карманах, доставая мелочь.

— На твои деньги слона не прокормишь.

Они остановились у ворот.

— Посиди, — велит Сазонов. — Я быстренько...

Митя взбирается на тумбу.

Сазонов звонит в квартиру.

Дверь открывает пожилой лейтенант милиции — он в форме. Наружность его на редкость невыразительная, нужно долго всматриваться в такое лицо, чтобы запомнить его. Он небольшого роста, с тусклыми глазами служаки.

— Майор милиции Сазонов, — произносит Николай Васильевич.

— Участковый уполномоченный Паламарчук, — отвечает лейтенант, пропуская Сазонова в квартиру.

Они вошли в комнату. На окнах фикусы, заслоняющие свет. Участковый придвинул гостю стул, но Сазонов, не присаживаясь, сказал:

— В доме номер восемь по Среднему проспекту проживает семья Кравченко. Дочь Людмила вышла замуж...

— Принимаю меры, товарищ майор! — торопливо рапортует участковый. — Сегодня сделал первое предупреждение.

— Какое предупреждение?

— По имеющимся у меня сигналам у гражданки Кравченко Людмилы Петровны собирается проживать без прописки токарь гатчинской промартели Бубенцов Геннадий. Не судимый...

— Это ее муж, — перебивает Сазонов.

— Ленинградской прописки у него не имеется.

— У них сегодня свадьба.

— Я в курсе, — кивает участковый. — Новобрачные предупреждены, что после нуля часов совместное пребывание Бубенцова Геннадия и Кравченко Людмилы...

— А где же им, по-вашему, совместно пребывать, товарищ лейтенант? — жестко спрашивает Сазонов.

Пауза.

— Вы женаты?

— Женат, товарищ майор.

— Спите с женой?

— Так точно. — В невозмутимом голосе участкового звучат нотки обиды. — Моя супруга прописана в Ленинграде, товарищ майор.

— Значит, вы полюбили ее за прописку, что ли? А если бы в ее паспорте стоял штамп гатчинского райотдела, она б вам не подошла?

Участковый стоит, тяжело ворочая желваками и тускло глядя на Сазонова.

— Согласно положению о паспортах, — упрямо начинает участковый, — проживание в городе Ленинграде...

— У людей сегодня свадьба! —резко и громко, как глухого, обрывает его Сазонов. —

Торжество у людей, понятно? Присутствие участкового уполномоченного в первую брачную ночь никаким положением о паспортах не предусмотрено!..

Секунду Сазонов в бешенстве смотрит на участкового, а затем вдруг тихим и усталым голосом добавляет:

— Не отравляйте людям жизнь, Паламарчук. Это не входит в функции милиции...

К Мите, сидящему на тумбе у ворот, выходит со двора Сазонов.

Они идут по улице.

— А теперь куда, дядя Коля? — осторожно спрашивает Митя.

Сазонов еле заметно подмигивает ему.

Они входят в ворота зоопарка. В руках у Мити кулек с сахаром и кулек с баранками. Мятая шляпа Сазонова слегка сдвинута на затылок. У него сейчас необычно оживленное лицо, что-то мальчишеское появилось в нем, хотя он слегка задыхается от быстрой ходьбы.

Отдавая при входе контролерше билеты, он торопливо и озабоченно спрашивает ее:

— Зверей кормили?

— Что ж они, по-вашему, до вечера не евши? — раздраженно отвечает контролерша. — Скоро закрываем...

— Знаю я, как вы их кормите, — ворчит на ходу Сазонов, уже отойдя от контролерши.

Они свернули налево от ворот.

Длинный ряд больших обезьяньих клеток. Десятка два посетителей (кое-кто из них с детьми) стоят, опершись о перила, огораживающие клетки. Посетители едят эскимо.

В центре большая доска с надписью: «От мороженого обезьяны болеют».

За перилами, у самых клеток, ходит пожилая служительница в синем халате. Она просовывает сквозь решетки тонкие ветки с листьями. Обезьяны жадно выхватывают их и, обрывая, жуют листья.

Большой гамадрил, до которого служительница еще не дошла, повиснув на решетке, злобно-нетерпеливо трясет ее.

— Сейчас, милый! Сейчас, родненький!.. — ласково приговаривает женщина, приближаясь и запихивая ветки за решетку.

Подвыпивший мужчина обращается к служительнице:

— Мамаша, закурить можно ему дать?

Мимо обезьяньих клеток Сазонов идет, не останавливаясь. Митя хотел было задержаться, но Сазонов взял его за руку.

— Пошли. Ну их!..

— А почему, дядя Коля? Они же смешные...

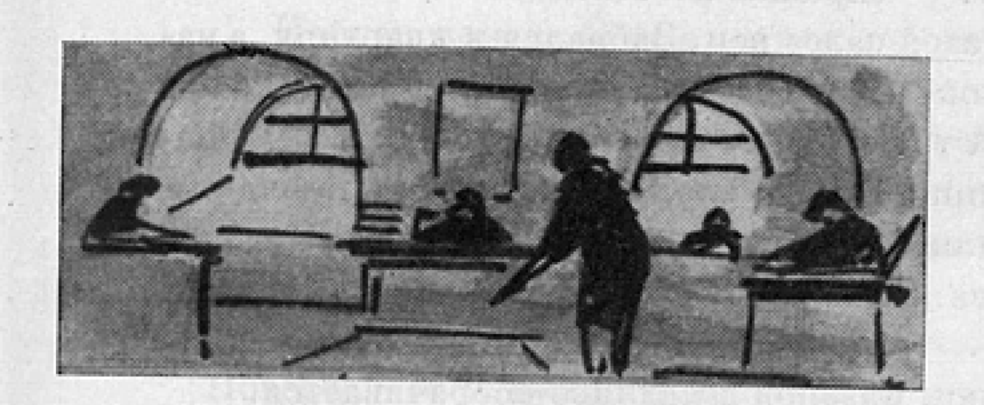
— Не люблю на них смотреть. Совестно... Уж больно похожи на человека.

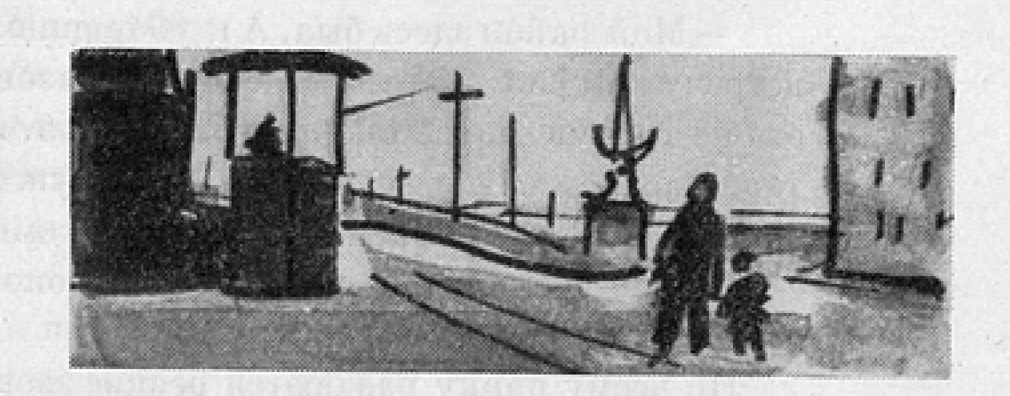
Развалившись на полу клетки и сонно зажмурившись, лежит лев. У перил стоят дети, человек десять. Среди них — Сазонов с Митей.

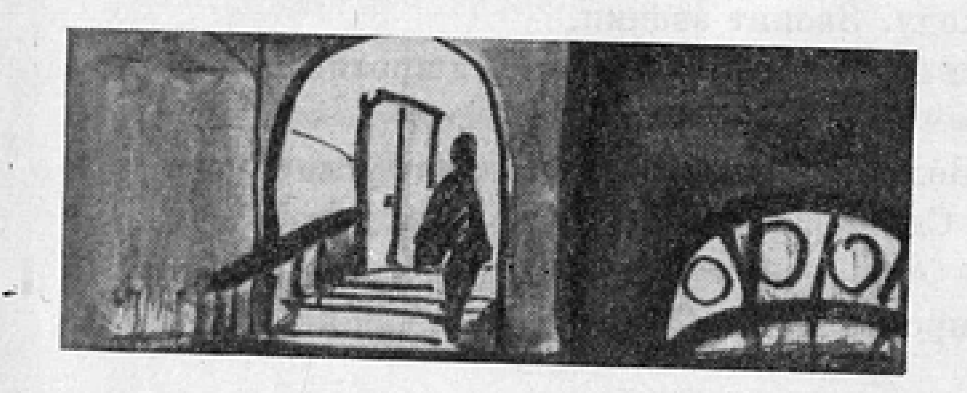
— Васька! А, Вась! — окликает Сазонов льва.

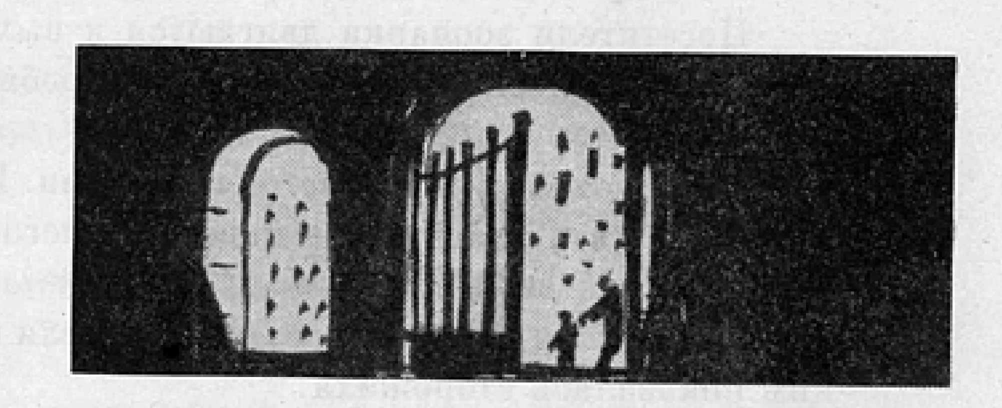
Лев открывает один глаз.







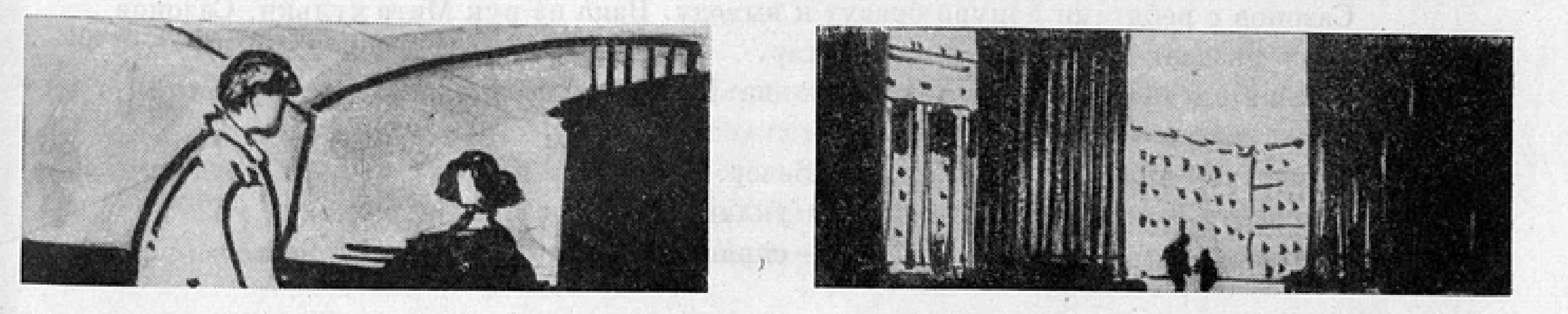












— Дяденька, вы с ним знакомы? — восхищенно спрашивает какая-то девочка.

— Старый друг, — улыбаясь. отвечает Сазонов и снова обращается к зверю. — Не признал, Василий?

Лев равнодушно повел на него глазом и опять зажмурился.

— Он же здесь и родился в зоопарке, — говорит Сазонов. — Уборщица его усыновила. Выкормила из рожка молоком. И жил он у нее на квартире. Она его на ремешке водила гулять во двор. Ласковый был...

Лев снова повел глазом на Сазонова.

— Ну что, дурень? — спрашивает его Сазонов дружеским тоном. — Скучно небось?

Лев поднялся и замотал хвостом, уставившись на Сазонова.

— А откуда он вас, дядя Коля, знает? — спрашивает Митя.

— Мой район здесь был. А к уборщице этой залез вор. Забрался в квартиру, а навстречу ему из квартиры — лев! — Сазонов рассказывает увлеченно. — Васька бы его не тронул, он только поиграть хотел. А тот от него с перепугу — на шкаф!.. Полтора часа просидел на шкафу. Потом уж пришла хозяйка, и меня из райотдела вызвали. Тут мы с Василием и познакомились...

Ребята восхищенно смотрят на Сазонова. Митя берет его за руку, словно подчеркивая этим свою близость к герою.

По всему парку раздаются резкие звонки. Сазонов досадливо оборачивается.

— Закрывают!.. Бежим к тем кустам. Может, нас не заметят, поспеем к слону...

Посетители зоопарка двигаются к выходу. Звонят звонки.

Сазонов в сопровождении десятка ребят быстро идет за кустами в противоположную сторону.

Они проходят мимо клеток с волками. Волк, как маятник, мечется из угла в угол.

— Совесть замучила, — кивает на него Сазонов. — Натворил на воле делов, а теперь мается за решеткой.

Они вышли из-за кустов, но не успели пройти и нескольких шагов, как навстречу им показалась сторожиха.

— Гражданин, вы что, звонка не слышите?

— Прошу прощенья, — говорит Сазонов, и даже руки его как-то умоляюще складываются на груди. — Мы быстренько...

— Это ваши? — указывает сторожиха на ребят.

— Мои.

— Забирайте и марш на выход!

— Я из милиции, — Сазонов пускает в ход последний козырь, доставая из кармана удостоверение.

— А зверям это наплевать. У них рабочий день кончился. Давайте, гражданин, не задерживайте животных!..

Сазонов с ребятами понуро бредут к выходу. Взяв из рук Мити кульки, Сазонов на ходу раздает детям баранки и сахар.

— Ешьте... — Он виновато косится на Митю. — Сахар здорово калорийный!..

Комната Зинаиды Гавриловны. Вечер.

Она шьет за столом. Митя в углу укладывается спать.

— Интересно в зоологическом? — спрашивает Зинаида Гавриловна.

— Интересно.

— Слона кормили?

— Ага.

Он лег, отвернувшись к стене и укрывшись с головой одеялом.

— Чем же его кормят?

Пауза.

— Супом.

Голос из-под одеяла доносится глухо и неохотно. И вероятно для того, чтобы прекратить дальнейшие расспросы, он нехотя добавляет:

— Обыкновенно кушает, как и мы. Только что у нас хобота нет...

Комната оперуполномоченных в райотделе.

Набрав номер, Серебровский говорит в трубку:

— Лидуша? Я... С Кравченко закругляемся. Подбирать больше не надо. Получили метрику, будь она неладна, — восстановленная. Очевидно, его настоящая фамилия другая. Сазонов запросил работников Ярославского детдома... Хорошо. Как всегда, под часами, в девятнадцать ноль-ноль...

Он положил трубку.

Хмуро закурил, досадливо поглядывая на метрику, лежащую перед ним на столе. Повертел ее в руках и отбросил в сторону.

Теперь и нам видно написанное в углу метрики слово: «Восстановлено».

Оно растет на наших глазах, и в какую-то секунду кажется, что прямо из этого клочка бумаги выползают на окоченевшую Ладогу грузовики. Натружено гудят машины в морозном воздухе.

Машины ползут.

Кузова их до краев заполнены укутанными в тряпье, в одеяла неподвижными фигурами.

Голос автора. НЕ ПО ГОДАМ МАЛЕНЬКИХ, С БОЛЬШИМИ, ТЯЖЕЛЫМИ ГОЛОВАМИ НА ДЛИННЫХ МЯГКИХ ШЕЯХ, ИХ ВЕЗЛИ ГРУЗОВИКАМИ ЧЕРЕЗ ЗАСТЫВШУЮ ЛАДОГУ ОТ ПОСЕЛКА БОРИСОВА ГРИВА ДО СТАНЦИИ КОБОНЫ...

Машины доползли до железнодорожного пути, занесенного снегом. Здесь стоят товарные вагоны. Сквозь распахнутые двери видно, что стены вагона искрятся инеем.

Грузовик подошел почти вплотную к товарному вагону. Неподвижных, как дрова, грузят детей в вагоны, передавая их из рук в руки.

Голос автора. КОЕ-КТО ИЗ РЕБЯТ ПОМНИЛ СВОЮ ФАМИЛИЮ. МНОГИЕ ЗНАЛИ, ЧТО ИХ КОГДА-ТО ЗВАЛИ ПО ИМЕНИ. ПОПАДАЛИСЬ УПРЯМЦЫ, ТВЕРДИВШИЕ ДАЖЕ СВОИ АДРЕСА, НО БОЛЬШИНСТВО ДЕТЕЙ БЫЛО БЕЗЫМЯННО.

Комната детского приемника.

За маленьким письменным столом сидит в белом халате женщина. Перед ней чистый разграфленный лист бумаги. Держа перо в руке, женщина приготовилась, ждет, глядя куда-то в центр комнаты.

Там перед невероятно худеньким мальчиком лет трех присел на корточки мужчина в белом халате и белой шапочке. Надо полагать, это врач.

— Ну-ка, давай вместе вспомним, как тебя зовут? — весело, может, даже чересчур весело говорит врач. За спиной в руке он держит конфету.

Мальчик, не мигая, равнодушно смотрит на оживленное лицо врача. Мальчик смотрит так, словно перед ним стул или камень, в общем, что-то скучное, надоевшее.

— Ну, так как же все-таки тебя зовут? — допытывается врач, вытаскивая из-за спины конфету. — Коля?..

Глядя на конфету, мальчик равнодушно повторяет:

— Коля.

Женщина за столом пишет в приготовленной графе: «Коля».

— А, может, Федя? — переспрашивает врач.

— Федя, — все так же равнодушно повторяет мальчик.

Женщина за столом перечеркивает в графе «Колю» и пишет поверх: «Федя».

Врач подымается с корточек, вытирает пот со лба. Сейчас видно, что у него утомленное, грустное лицо. Он берет мальчика, жующего конфету, за руку и подводит сперва к весам, взвешивает. Затем подводит к линейке у стены, измеряет рост. Снова присаживается на корточки, заглядывает в рот, очевидно, считает зубы.

Женщина за письменным столом все записывает: она проставляет цифры в графах — вес, рост, количество зубов.

> Голос автора. МЕДИЦИНА — ЧЕСТНАЯ НАУКА, НО ДО ОСЕНИ СОРОК ПЕРВОГО ГОДА ЕЙ НЕ ПРИХОДИЛОСЬ ИМЕТЬ ДЕЛО С ДЕТЬМИ, У КОТОРЫХ НА ГЛАЗАХ ВЗЛЕТАЛИ НА ВОЗДУХ ДОМА, РАЗРЫВАЛО В КУСКИ БРАТЬЕВ И СЕСТЕР. МЕДИЦИНА НЕ МОГЛА ЗНАТЬ, ЧТО ДЕЛАЕТСЯ С ВЕСОМ, РОСТОМ И КОЛИЧЕСТВОМ ЗУБОВ РЕБЕНКА, ЕСЛИ ОН НЕСКОЛЬКО МЕСЯЦЕВ ЕЛ ЖМЫХ И СТУДЕНЬ ИЗ СТОЛЯРНОГО КЛЕЯ. ЕСЛИ ПРИ НЕМ НАГЛУХО ЗАМАТЫВАЛИ В ОДЕЯЛО ПЛОСКУЮ ОТ ГОЛОДА, ОДЕРЕВЕНЕЛУЮ МАТЬ И УВОЗИЛИ НА ЕГО ДЕТСКИХ САЛАЗКАХ НА КЛАДБИЩЕ.

Врач пристально смотрит в стариковское лицо ребенка. Затем, обернувшись, говорит:

— Я полагаю, года четыре.

Женщина за письменным столом записывает в графе «возраст»: 4 года.

Врач подымается.

— Что касается фамилии, то поступим, как обычно. Мою сегодня брали три раза, воспитателей — по два... Товарищ Кравченко, вы, конечно, не возражаете, если на этот раз возьмем вашу?

В дверях комнаты стоит женщина-повар. Это к ней обратился врач.

По лицу повара бегут слезы. Она кивает.

Врач. Как звали вашего покойного мужа?

Повар. Петя...

Врач (*он очень утомлен*). Петя. Петр...

— Значит, Петрович, — обращается он к женщине за письменным столом. Затем снова смотрит на плачущего повара.

— Ну вот, — устало и печально улыбается врач, — родился новый советский гражданин, а вы плачете, товарищ Кравченко!..

На столе лежит метрическое свидетельство на имя Федора Петровича Кравченко. В правом углу, написано от руки: «Восстановлено».

За столом сидят Сазонов, Ганин и Серебровский.

Сазонов. Солдат написал в последнем письме, что по его детским воспоминаниям отец носил фуражку моряка...

Серебровский (*иронически*). Только и всего делов — перетряхнуть полностью личный состав Военно-Морского Флота!

Сазонов (*не реагируя, ровным голосом*). Получен также ответ на один из наших запросов от пенсионерки Ярославской области, бывшего повара детского дома 123 дробь 14 Кравченко Алефтины Борисовны. Одного из мальчиков, который получил ее фамилию, звали Федором. Она подтверждает в своем письме, что у ребенка был старый баул с полустершейся надписью: «Васильевский остров». А также ею был обнаружен при стирке личных вещей своего крестника детский носовой платок с меткой «Зубарев Ваня»...

Ганин. Простите, Николай Васильевич, этот носовой платок она когда обнаружила?

Сазонов. В одна тысяча девятьсот сорок втором году.

Ганин. А вы убеждены, что в тогдашней неразберихе к мальчику попал именно его носовой платок.

Сазонов. Не убежден. Я полагаю, все это следует проверить. В первую очередь надлежит обойти дома по Васильевскому острову. Рекомендую внимательно расспрашивать старожилов. Надо иметь в виду, что старики гораздо лучше помнят то, что случилось двадцать лет назад, нежели вчерашние события.

Серебровский (*досадливо*). Вы меня от этого дела увольте, Николай Васильевич!.. Убедительно вас прошу. Лучше я буду алиментщиков ловить. Там по крайней мере есть результат: поймал — посадил!.. Вчера мы вот с Ганиным двух задержали...

Сазонов. Я знаю. Их придется отпустить.

Серебровский. Это же чистая сто двадцать вторая статья!

Сазонов. Но они ведь работают.

Ганин. Удрав с Украины в Ленинград. Я же вам вчера докладывал.

Серебровский. В ножки мы им, что ли, должны кланяться за то, что они, видите ли, работают!

Сазонов (*спокойно и тихо*). Находясь на работе, они получают зарплату. Один — семьдесят девять рублей, второй — девяносто шесть. Следует взыскивать с них положенные по суду суммы.

Серебровский (*вскрикивает*). Так ведь снова удерут же!

Сазонов. Могут и не скрыться. Во всяком случае, не сразу. А покуда на детей будут поступать деньги.

Серебровский (*запальчиво*). Я, товарищ майор, не понимаю вашего отношения к законности. Существует статья. По закону мы обязаны их арестовать.

Сазонов (*помолчав, так же тихо*). Законы и статьи призваны улучшать жизнь людей. Их надлежит применять только так, чтобы от этого честному человеку жилось легче.

Серебровский (*хохотнув*). А в данном случае легче всего будет преступникам!

Сазонов. Имеются в виду дети.

Воспользовавшись тем что Сазонов стал что-то писать, Серебровский, который уже

давно еле сдерживался, раздраженно махнул рукой, прошептал что-то невнятное и пошел к своему столу.

— Вернитесь, капитан! — тихо не то позвал, не то приказал Сазонов.

Тот удивленно обернулся и нехотя подошел к столу.

— Хорошо бы усвоить, что существует определенная форма служебных взаимоотношений, — сказал Сазонов, не глядя на Серебровского, и негнущимся, ровным голосом продолжил: — Хотелось бы не забывать, что нарушение этой формы приводит...

— Виноват, товарищ майор! — охотно и быстро сказал Серебровский.

Сазонов внезапно посмотрел на него, впервые прямо в глаза:

— Для вас, Серебровский, извиниться — все равно, что для другого человека высморкаться.

Телефонный звонок. Сазонов берет трубку.

— Да... Слушаю вас. В отдел кадров? Хорошо... Нет, никаких новых данных по этому пункту у меня не появилось... (*Произносит тихим, бешеным голосом.*) А может, товарищ Каляев, вы мне подскажете, где его можно купить, этот аттестат зрелости? (*Пауза. Спокойно.*) Слушаюсь. Приду. (*Кладет трубку. Не прощаясь, уходит.*)

Серебровский (*весело подмигивает ему вслед*). Вызовут нашего сухарика на ковер к начальнику и предложат комиссоваться для пенсии!.. Теперь у тебя, Ганин, есть возможность отличиться: великое дело — поплавок!.. (*Дотрагивается пальцем до университетского значка на пиджаке Ганина.*)

Ганин. Через три года и ты будешь его иметь. А вот совесть к пиджаку не приколешь.

Серебровский. Ну, знаешь, совесть — это беспартийное понятие. Она может быть нашей, а может быть и не нашей. Народ, к вашему сведению, воспитывают законом, советским законом!

Ганин (*с любопытством взглянул на него*). А порядочные помои у тебя в башке.

Серебровский (*добродушно*). Полегче!.. Что ж ты, интересно, жуликам про совесть будешь толковать? Да чихали они на нее!.. Разговор с ними короткий: есть закон, получай срок. В коммунизм разную шваль мы с собой брать не собираемся!

Ганин. А где же, по-твоему, мы их оставим? На перроне, что ли?

Серебровский (*удивленно мигая*). На каком перроне?

Ганин. Ну, как ты себе это представляешь? Значит, мы все отправляемся в светлое будущее, а жуликам машем платочком и оставляем их здесь? Так, что ли?

Серебровский. До абсурда доводишь. Я так далеко не загадываю.

Ганин. А я загадываю.

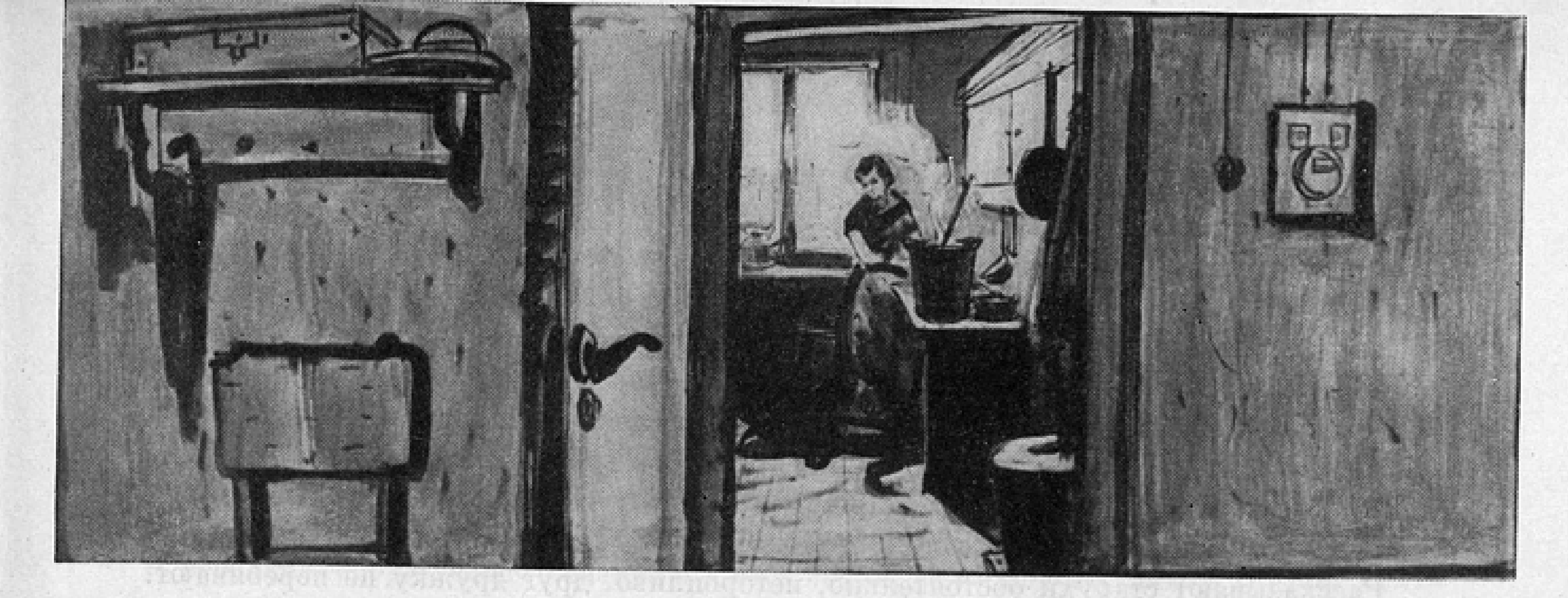
Серебровский (*иронически*). И что получается?

Ганин. А получается вот что. Если мы все это жулье не сумеем сделать мало-мальски порядочными людьми, то наше будущее несколько отсрочится. Ясно?

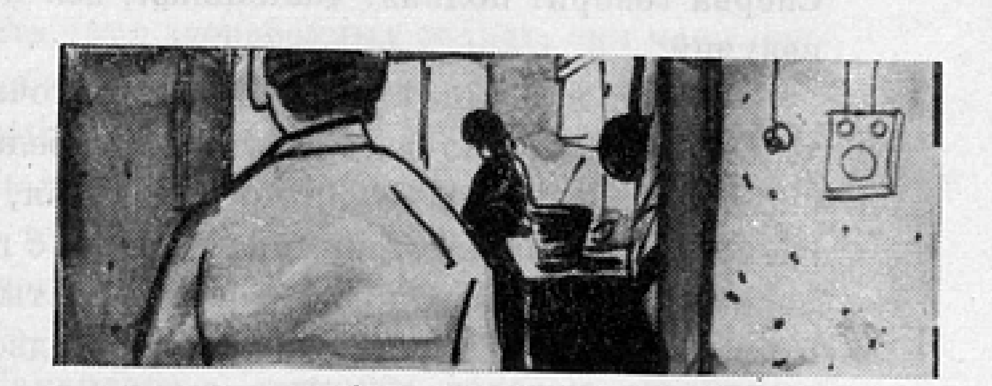
Серебровский. Эти разговорчики ты брось, Ганин! (*Подымается.*) Не желаю я их слушать. Моему поколению обещано и все. Точка. Я верю! А ты — как знаешь... (*Ушел.*)

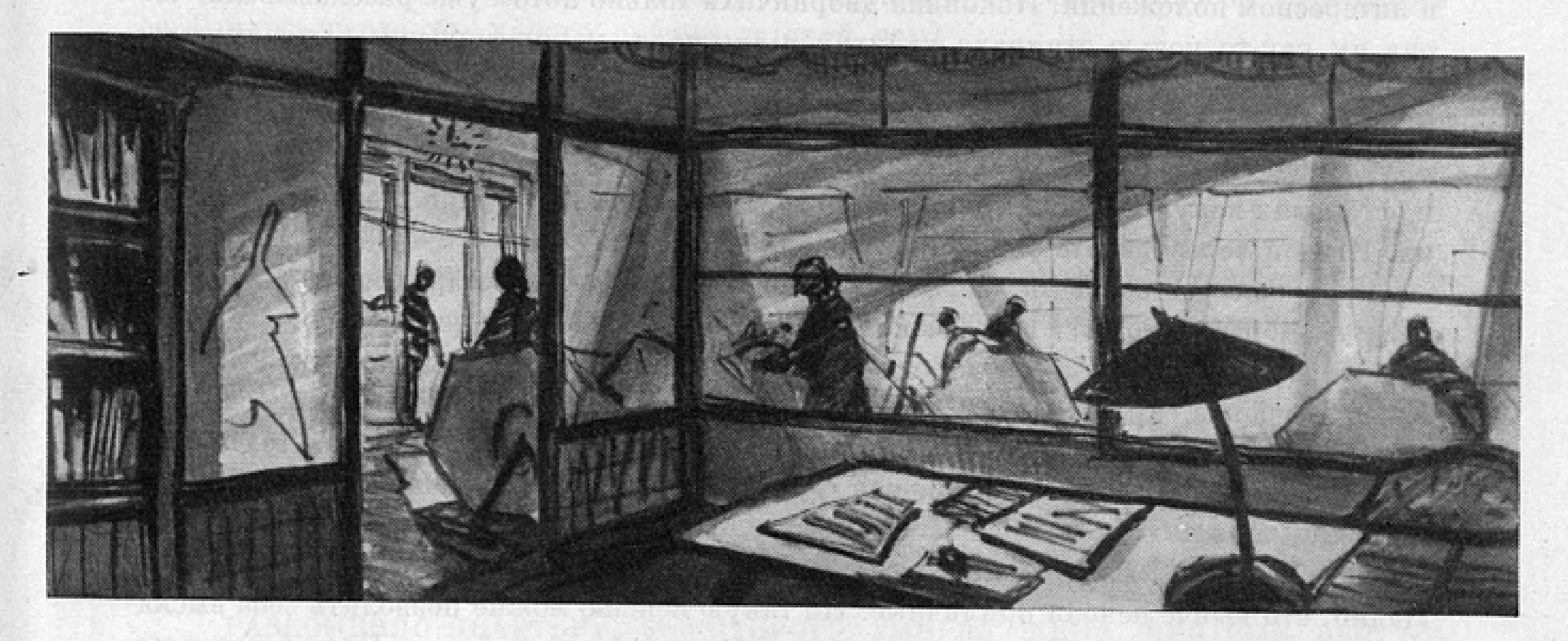
Из дверей райотдела выходит Сазонов. Он еще не остыл после разговора по телефону с кадровиком. И только сделав несколько шагов, замечает, что рядом с ним привычно пристроился и идет словно выросший из-под земли Митя.

— Долго ждал? — спрашивает Сазонов.











— Ага, — кивает Митя.

— Сегодня задержался малость...

Они идут по улице.

Палисадничек в глубине старого ленинградского двора. Стол, вкопанный в землю, по бокам которого вкопанные же в землю две скамьи. Сейчас за этим столом сидят три старухи и Ганин. По всему видно, что он здесь не первый раз: старухи держатся с ним свободно. Когда одной из них — длинной, с властными манерами — нужно намотать клубок шерсти, то она запросто мотает эту шерсть с растопыренных рук оперуполномоченного, бесцеремонно поправляя их, если они клонятся в сторону.

Рассказывают старухи обстоятельно, неторопливо, друг дружку не перебивают. Сперва говорит полная, чистенькая, вся какая-то мягонькая старушка; голос у нее певучий:

— Жил до войны в доме моряк, это точно. Аккуратный такой брюнет, всегда бритый, воротничок из-под кителя торчал беленький, башмаки начищенные и постоянно скрипели. Выпивши его никто не замечал, даже на Первое мая и на Седьмое ноября. Жена молоденькая, стриженая, ходила с портфелем. Дворовой прачечной пользовалась аккуратно, воду по полу не расхлестывала. Жили они смирно, по воскресеньям отправлялись за ворота под ручку. Во дворе никто и не заметил, как она сделалась в интересном положении. Покойная дворничиха только потом уже рассказывала, что она им как-то ночью отпирала калитку и слышала, моряк спросил: «Тебе тяжело, Зоенька? Лучше я вызову такси...» А она ответила: «Пойдем пешком, Миша. Я так загадала». И они тихонько пошли по тротуару. Уже издали покойная дворничиха приметила, как Зоя на углу схватилась за водосточную трубу. А моряк поднял руку и остановил какую-то машину. Потом он вернулся совсем под утро, весь белый с лица. И дней через десять они уже приехали втроем...

— Я как раз белье на дворе вешала, — вступает вторая старуха, бойкая, с тонкими недобрыми губами и глазами колючими, как гвоздики; говорит быстро, сыплет: — А молодые супруги идут от ворот аккурат к своей лестнице. В руках у жены цветы были, махровая сирень. Нынче этого обычая нет, мужчины стали невежливы, их сделалось мало, на них ужасный спрос, они от этого сильно разбаловались. Другой раз бывает больно смотреть, как хорошая, трудящая женщина охаживает какого-нибудь обормота, а он не обронит ласкового слова: и суп ему нехорош, и картофель подгорел, и все не вовремя. За примером недалеко ходить: взять хотя бы собственную дочь. Ладно, что нынче пенсии приличные. На такую пенсию можно позволить себе высказать зятю свое мнение. Тем более, что есть отдельный лицевой счет. Что касается моряка, то фамилия ему была Зубарев. Звали — Михаил Константинович. Насчет возраста точно сказать невозможно, но приблизительно было ему в ту пору лет двадцать пять. Мальчишку назвали Ваней. Ошибки здесь быть не может, потому что у Зубарева я лично сама спрашивала: «За ради чего это вы выбрали такое простецкое имя?» — «А потому, говорит, и выбрали, что простое. Пусть будет Иван...» На войну моряк ушел с первого дня. Возвращался всего один раз, уже другим летом. Пришел с противогазовой сумкой через плечо. Ключ от квартиры у него был...

Произнеся последние фразы, бойкая старуха остановилась вдруг как вкопанная и виновато и почтительно взглянула на длинную старуху, строгую, с властными манерами.

Длинная старуха помолчала, продолжая раскручивать шерсть с растопыренных рук Ганина.

Оперуполномоченный терпеливо ждал, исподлобья посматривая на нее.

Наконец она начала; начала спокойным голосом, словно бы без всякого выражения:

— Дверь-то он открыл, но сразу вышел обратно на лестницу и стал курить. Через порог было не переступить: снарядом вынесло всю квартиру. А я этажом ниже жила. Завожу его к себе, а он, как маленький, ничего не соображает. Даже вроде улыбается, где не надо. И все повторяет: «Спасибо большое, большое спасибо...» Рассказала я ему, что жену похоронили в неизвестном направлении, вместе с другими жильцами. А ребенка, говорю, вашего сперва я к себе взяла, да пришлось сдать в детдом: мальчишка был слабенький, боялась не выходить. Да и саму-то меня в ту пору силком отправляли из Питера. Сын прислал с фронта двух здоровенных солдат, они меня подняли на руки — я легонькая была, как пробка! — и сколько ни отбивалась, они только приговаривали: «Мамаша, тихонечко!.. Маманя! Мы делаем как лучше!..» Погрузили в машину и увезли. Отъедалась я полгода у своих под Вологдой, а потом хитростью воротилась обратно. Вот жаль только номер того детдома запамятовала. Голова стала сдавать и уши, а зрение ничего, жаловаться грех. Внукам до сих пор все сама перештопаю, перечиню...

— А случайно не помните, Ксения Макаровна, — громким голосом перебивает ее Ганин, — хотя бы какого района детский дом?

— Пореже говори, — наклоняется к нему старуха. — А кричать со мной не надо. Ты пореже спроси, не тарахти... — Пауза. — Не помню я, какого района, — сокрушенно отвечает она.

Зал Центрального адресного бюро.

Тишина. У огромных барабанов работают женщины. Телефонные трубки прижаты плечом к уху. Кое-кто из женщин приглушенным голосом сообщает в трубку адрес, год рождения или фамилию.

Работает у барабана Лида. Ее руки быстро мелькают над карточками, доставая те из них, которые ей сейчас нужны.

> Голос автора. НАЙТИ НАДО БЫЛО НЕ ЛЮБОГО ЗУБАРЕВА, А МИХАИЛА КОНСТАНТИНОВИЧА ЗУБАРЕВА. И НЕ ПРОСТО МИХАИЛА КОНСТАНТИНОВИЧА, А ИМЕННО ТОГО, КОТОРЫЙ СЛУЖИЛ В БЛОКАДУ НА БАЛТИКЕ. И НЕ ПРОСТО СЛУЖИВШЕГО НА БАЛТИКЕ, А ИМЕННО ТОГО, У КОТОРОГО СНАРЯДОМ РАЗБОМБИЛО КВАРТИРУ. У КОТОРОГО УМЕРЛА ЖЕНА. ЧЕЙ СЫН БЫЛ ОТПРАВЛЕН С ДЕТСКИМ ДОМОМ НА БОЛЬШУЮ ЗЕМЛЮ... А МАЛО ЛИ ИХ БЫЛО, ТАКИХ ЗУБАРЕВЫХ, С ОБЩЕЙ БЛОКАДНОЙ СУДЬБОЙ!..

Карточки падают на стол. На всех написано одно и то же: «Зубарев, Михаил Константинович», «Зубарев, Михаил Константинович», «Зубарев, Михаил Константинович»...

Собрав стопку этих карточек, Лида вышла из зала.

Она входит в комнату оперуполномоченных, держа карточки и жуя пирожок. В комнате сидит Серебровский.

— Никого нет? — спрашивает Лида.

Он засуетился, вскочил, открыл крепкие белые зубы:

— Хорошенькое дело — никого! А я?..

— Передайте, пожалуйста, товарищу Сазонову, — говорит Лида и кладет карточки на ближайший стол.

Она быстро вышла в коридор, но ее нагнал Серебровский. Здесь полутемно. Он взял ее за руку, вернее, попытался взять.

— Ну, Лидуша, ну чего ты?.. Я ведь тогда не мог: назначили как раз тренировку. Нашу команду в класс «Б» собираются переводить... Ты мне не веришь, да? Я же вижу по глазам — не веришь. Нет?..

Давясь пирожком, потупившись и высвобождая свою руку, Лида вслушивалась в истерически-откровенные интонации красавца капитана. Всей душой она силилась поверить ему.

По коридору идут с обеда сотрудники.

— Вы могли бы хоть позвонить по телефону, — сказал Лида и добавила давно заготовленное: — У меня в тот вечер были другие приглашения...

Сотрудники приближаются.

Оглянувшись на них, Серебровский выпускает уже не сопротивляющуюся руку девушки и сухим голосом говорит громко:

— Хорошо, я передам майору.

Кивнув ей, он сделал сосредоточенное лицо и пристроился к кому-то проходящему мимо.

Лида горестно смотрит ему вслед.

Теперь видно, к кому пристроился Серебровский: он медленно идет по коридору с инспектором отдела кадров Каляевым. Тот тоже невольно замедлил шаги.

— Твое назначение еще не подписано, — говорит Каляев. — Лежит в папке у него на столе. Может, ты сам попытаешься поговорить с ним?

— Да нет, я погожу, — обиженно произносит Серебровский. — Зачем я буду подменять вас...

— Картина по нашему управлению вообще довольно пестрая, — улыбнулся доверительно кадровик. — Я тут прикинул процент работников со средним и высшим образованием. Знаешь, на каком мы месте по РСФСР?.. — Он сделал паузу, как перед выстрелом. — На третьем!.. Ну, не смешно ли?

Они даже остановились.

— Смешного мало, — сухо говорит Серебровский. — Есть указание министра.

— В том-то и дело! Я тебе больше скажу: твое назначение и последующий уход Сазонова повысило бы наш процент на одну десятую, а если бы еще сменить кое-кого в Приозерске и в Подпорожье, то мы сразу выходим на второе место...

— Я уж говорил Ганину: получается, что нет никакого расчета учиться при таком равнодушном отношении.

— Ну это ты зря! — мягко журит его кадровик, положив ему руку на плечо. — Надо уметь отличать временные явления от закономерных. Борьба нового со старым. Будешь проходить на третьем курсе.

— Да по мне, назначайте меня хоть постовым... Я ведь не о себе. Разговор идет о политике партии в расстановке кадров.

Они пошли дальше.

Голос автора *(на фоне их удаляющихся фигур)*. ТАК БЕСЕДОВАЛИ ОНИ, УМЕЛО ПУГАЯ ДРУГ ДРУГА ЗНАКОМЫМИ СОЧЕТАНИЯМИ СЛОВ, И ВСЯКИЙ РАЗ РАССТА-

ВАЛИСЬ С ТЕМ НЕИЗМЕННЫМ ДРУЖЕЛЮБИЕМ, ПРИ КОТОРОМ КАЖДЫЙ ИЗ НИХ ДУМАЛ ПОТОМ: «А НЕ СДЕЛАЕТ ЛИ ОН МНЕ КАКОЙ-НИБУДЬ ПАКОСТИ?» ДУМАЛИ ОНИ ТАК ВПОЛНЕ МИРНО И ДРУЖЕЛЮБНО, ИБО, ПО ИХ ПОНЯТИЯМ, ЭТИ ОПАСЕНИЯ НИКАК НЕ НАРУШАЛИ ЗАКОНОВ ТОВАРИЩЕСТВА.

Мы видим Сазонова и Ганина входящими в двери, сбоку которых стандартные стеклянные вывески: «Контора домохозяйства».

Они несколько раз входят в такие двери — один раз, второй, третий. Лица у них все более и более утомленные.

Вот Ганин вошел еще раз.

За барьером сидит паспортистка. Показав ей свое удостоверение, Ганин спрашивает:

— Гражданин Зубарев Михаил Константинович давно у вас прописан?

Три старухи, парадно одетые, расположились в комнате райотдела милиции. Вид у них сосредоточенно-торжественный. Теперь с ними ведет беседу Серебровский.

Прямо против него сидит у стола все та же знакомая нам длинная старуха. Разговор, очевидно, начался давно и проходит не совсем гладко.

Досадливо поморщившись, Серебровский спрашивает:

— Как же вы, бабушка, сдавали чужого ребенка и абсолютно ничего не взяли на заметку?

По ее каменному лицу ему показалось, что она не расслышала. Перегнувшись через стол, он прокричал:

— Записать надо было, бабушка!

Она посмотрела на него светлыми от старости глазами.

— Хорошо, в другой раз запишу.

Потом подумала и спокойно добавила:

— Дурак ты.

Соседки стали дергать ее за рукава, но она вынула из кофты носовой платок и громко высморкала свой крупный мужицкий нос.

— А чего он мне сделает? Я полиции не очень-то боялась, когда сына забирали в шестнадцатом году. А уж милиция у нас своя. Кто ей горькую правду скажет, если не мы?..

У ворот большого жилого дома остановился Ганин. Коротко заглянув в свою записную книжку, он подходит к дворнику, дремлющему на каменной тумбе у подъезда.

— Папаша! — окликает Ганин, дотрагиваясь до его плеча. — Эй, папаша, может, проснемся?

— Будешь фулиганничать, сведу в отделение, — отвечает дворник, не открывая глаз.

— Да куда, в отделение, я сам оттуда. Ты мне лучше скажи, отец, квартира шестьдесят два это по какой лестнице?

Дворник поднялся с тумбы и молча повел Ганина.

— Вот, старик, — весело и словоохотливо делится с ним Ганин, — несу твоим жильцам радостную новость!

— Бывает, — зевнул дворник. — Третьего дня тоже вот так: приходит жилец с получки — конечно, он хвативши был, — а ему жена всю морду расцарапала. Богатая была драка!

— Это где же? В шестьдесят второй квартире?

— Да нет. Я к слову...

Они остановились у подъезда.

Ганин взбежал по лестнице, шагая через две ступеньки. Позвонил.

Дверь открывает дородная красивая женщина.

— Я к товарищу Зубареву, — произносит Ганин, лихо козыряя.

Женщина вводит его в хорошо обставленную квартиру; комната, в которую они вошли, вероятно, гостиная.

— Вас не затруднит предъявить документ? — строго спрашивает женщина.

Ганин протягивает ей удостоверение личности.

Посмотрев его и даже проверив взглядом, похож ли Ганин на свою фотокарточку, женщина возвращает ему удостоверение.

— Если бы все граждане были так же бдительны, как вы, — улыбаясь одними глазами, говорит Ганин, — то количество преступлений сократилось бы у нас вдвое...

— Прошу подождать, — не желая замечать его шутки, церемонно кивает она на одно из кресел.

Женщина выплывает из комнаты, плотно притворив за собой дверь.

Но как только она оказывается в коридоре, весь облик ее и движения становятся тревожными и торопливыми.

Она распахивает дверь в одну из комнат.

Здесь сизо от табачного дыма. На диване лежит молодой человек лет двадцати. Он небрит и расхристан; курит.

— За тобой пришли! — заламывая руки, восклицает шепотом женщина.

— Уже? — испуганно вскакивает он с дивана.

— Пойди попрощайся с отцом.

Она открывает дверь в смежную комнату.

Это кабинет. За большим письменным столом работает седой мужчина.

— Михаил! Попрощайся с сыном! — драматическим тоном произносит жена.

— До свиданья, — кивает отец, не отрываясь от работы.

— За ним пришли из милиции!

Дописав фразу, отец аккуратно откладывает перо в сторону.

— Этого следовало ожидать, — спокойно говорит он, оборачиваясь.

— У тебя каменное сердце!

— Мне кажется, ты преувеличиваешь. Вряд ли после двух инфарктов оно становится каменным.

— Но ты понимаешь, что мальчику грозит тюрьма?!..

— Внесем ясность. Мальчик угнал чужую машину и поехал катать девочек. Я верно излагаю факты? — обращается он к сыну.

Тот угрюмо кивает.

— Однако это наш сын, Михаил!

— Тем печальней. Если бы это был чужой сын, то я отнесся бы к данному безобразному случаю несравненно равнодушней.

— Тебе стоит снять трубку и позвонить в прокуратуру...

— Папа, я больше не буду! — ноющим голосом говорит сын.

— Пошел вон, болван, — тихо произносит отец.

— Он уйдет. Но вместе с ним уйду и я! — говорит жена.

Пауза.

— Хорошо, пусть он останется. — Голос старика звучит устало. Он с усилием берет себя в руки и продолжает ровным округлым тоном. — Наше законодательство, к сожалению, несовершенно. За конокрадство положена тюрьма, хотя лошадей у нас в городе всего несколько сот. Автомобилей же сотни тысяч, но угон машин для развлечения таких мерзавцев, как мой сын, к величайшему прискорбию, карается мерами чисто воспитательного характера... Где милиционер? — быстро и деловито спрашивает он. — Пригласите его сюда, неловко заставлять человека столько ждать.

Жена поспешно выходит из кабинета.

— Папа... — начинает сын, но старик обрывает его. Он говорит тихо, сквозь зубы:

— Замолчи. Ты мне отвратителен. Мне все мерзко в тебе: твоя наглая морда, твои потаскушьи манеры, твое самоуверенное невежество...

Входят хозяйка и Ганин. В этом великолепном кабинете Ганин чувствует себя не совсем уверенно.

— Извините, Михаил Константинович, я решился побеспокоить вас по очень важному делу. Я из милиции...

Старик указывает жестом на стул. Ганин присел на кончик стула.

— Если не ошибаюсь, — волнуясь, спрашивает он, — во время Великой Отечественной войны вы служили на флоте?

— Хирургом бригады подводных лодок, — отвечает хозяин.

— Значит, вы носили флотскую форму? Шинель, китель, фуражку с «крабом»?

— Молодой человек, вы задаете глупые вопросы, — обрывает его дама. — Профессор Зубарев ушел в отставку в чине капитана первого ранга.

— Тем лучше! — почему-то обрадовался Ганин. Он полез во внутренний карман своего пиджака, вынул бумажник и достал оттуда солдатскую фотокарточку. Протянув ее профессору, он не произносит ни слова, а только смотрит на Зубарева.

— Как прикажете это понимать? — вежливо спрашивает профессор, отдавая фотокарточку своей жене.

— Дело в том, — торжественно начинает Ганин, — что солдат, изображенный на этой фотографии, будучи ребенком, потерял своего отца в блокадном Ленинграде...

Ганин останавливается, ожидая хоть какого-нибудь эффекта.

— Нуте-с, — вежливо говорит профессор.

А жена его нависла над Ганиным, как грозовая туча.

— Я понимаю, прошло столько лет, — продолжает Ганин. — За это время вы могли потерять всякую надежду... Однако голос крови...

— Михаил, что это значит? — спрашивает жена.

— Это значит, — спокойно отвечает профессор, — что товарищ милиционер ошибся. Вы полагаете, — обернулся он к Ганину, — что у меня во время войны был сын?.. Я был бы рад поверить в это. Одинокая старость — вещь ужасная. Однако детей, дорогой мой друг, у меня никогда, к сожалению, не было... Если не считать вот этого молодого негодяя.

Профессор указывает на своего сына, лицо которого расплывается в идиотски-счастливой улыбке.

Ганин растерянно подымается со стула.

У дверей конторы домохозяйства стоят на ступеньках Сазонов и паспортистка. Она указывает ему на ближайший подъезд.

— Вон по той лестнице, третий этаж, с правой руки. Только он, наверное, сейчас не дома, а у себя в ремесленном. Я в обед видела — его китель мимо окна мелькнул...

— Китель? — переспрашивает Сазонов.

— Ну да. Демобилизовавшись он. Из моряков... Да вы подымитесь, может, супруга дома...

Сазонов неторопливо подымается по лестнице.

Он на третьем этаже.

Остановился у дверей, снял шляпу, пригладил волосы.

Он протянул руку к звонку с дощечкой «М. К. Зубарев», но в последний момент передумал и пошел вниз.

По коридору ремесленного училища идет Сазонов. Сквозь стекла видны мастерские, откуда доносится шум работы.

Сазонов вошел в дверь с табличкой «Дирекция».

У окна в комнате дирекции сидит за маленьким столом Сазонов. Перед ним папка с надписью на обложке: «Личное дело М. К. Зубарева».

Сазонов боится раскрыть папку тотчас, чтобы еще раз — в который раз! — не убедиться в тщетности поисков. Он медленно расстегивает плащ, медленно раскрывает свой трепаный блокнот, не торопясь достает из кармана вечное перо.

И только когда все это было медленно и до ужаса методично проделано, он открыл папку.

К анкете, лежащей поверх всех бумаг, приколота фотография военного моряка. У морского офицера треть лица закрыта форменной фуражкой.

Сазонов положил рядом фотокарточку солдата. Между двумя этими фотографиями нет ни разящего сходства, ни пугающего противоречия. Придирчиво всмотревшись в них и даже поднеся карточки поближе к свету, Сазонов положил их обратно на стол, устало откинулся на спинку стула и закурил.

Но тут же погасил папиросу, поплевав на нее и примяв пальцем совсем немного, чтобы она могла затем пригодиться еще.

Насупив тяжелые брови, Сазонов листает документы в папке. Читая автобиографию Зубарева, Николай Васильевич сосредоточенно шепчет отдельные слова:

— ... вторично... погибла... Ленинграде...

Записывает в блокнот: «Женат вторично. Первая жена погибла в период Отечественной войны. До отбытия на фронт проживал в Ленинграде».

Сазонов вынул носовой платок и вытер пот со лба.

Еще раз, желая, очевидно, проверить себя, он уткнулся носом в бумаги, отметил что-то в своем блокноте. Затем поднялся, закрыл папку и отдал ее женщине за соседним столом.

Он вышел из дирекции и пошел по коридору. Прозвучал звонок с перемены на занятия, ребята разбегаются по классам и мастерским.

У дверей кабинета замполита училища Сазонов остановился, для чего-то тихонько откашлялся и постучал.

— Прошу извинить, — сказал Сазонов, входя в кабинет и тотчас протягивая Зубареву удостоверение личности.

Зубарев мельком заглянул в протянутую книжечку и беспокойно спросил:

— Неужели наши ребята опять что-нибудь натворили?

— Никак нет, — сказал Сазонов. — Пришел побеседовать с вами по личному вопросу.

— Со мной?

Зубарев был совершенно сед, но лицо его светилось ребячьим озорством. Он улыбнулся:

— Я за собой милицейских грехов не таю.

Одернув на себе старенький короткий кителек — Зубарев невелик ростом, и все на нем было какое-то аккуратно-коротенькое, словно купленное в магазине «Детский мир», — он жестом пригласил Сазонова на диван.

Сам Зубарев устроился рядом. Теперь свет из окна падал прямо на его лицо, на удивительно для взрослого человека ясные глаза, и Сазонов внезапно отчетливо увидел сходство с солдатом Кравченко.

— С вашего разрешения я закурю, — сказал Сазонов.

Он вынул смятую влажную папиросу и стал долго чиркать спичками, раскуривая ее.

Заметив, что посетителю как-то не по себе, Зубарев пошутил:

— Вы не волнуйтесь, товарищ майор: я не убегу...

— Обстоятельства вынуждают меня, — сказал Сазонов, — задать вам ряд вопросов личного порядка. Имя, отчество вашей покойной супруги — Зоя Семеновна?

Зубарев кивнул.

— В одна тысяча девятьсот сорок втором году, в январе месяце при артобстреле, — продолжал Сазонов, — в вашу квартиру попал немецко-фашистский снаряд. Так?

Расстегнув ворот кителя, Зубарев снова кивнул.

— Известна ли вам дальнейшая судьба вашего сына? — спросил Сазонов.

— Он погиб при эвакуации через Ладогу, — спокойно ответил Зубарев. — Я трижды наводил справки, последний раз в сорок восьмом году.

— Прошу прощенья, имя вашего сына?

— Иван.

— Не могли бы вы сообщить какие-нибудь особые телесные приметы ребенка: шрамы, бородавки, родимые пятна?..

— Он жив? — быстро спросил Зубарев.

— Определенно утверждать не могу, — сказал Сазонов. — Но есть некоторые основания полагать...

Не закончив фразу, он вынул из кармана фотокарточку Кравченко.

— Эта фотография вам ничего не говорит?

С фотографией в руках Зубарев подошел к свету.

Сазонов поднялся следом и встал за его спиной. Сделал он это, вероятно, потому, что ему хотелось быть ближе к Зубареву в тот момент, когда надо всей силой своей веры поддержать его, быть может, слабо затлевающую надежду.

— Я ничего не понимаю... — сказал Зубарев, старательно рассматривая карточку. Он обернулся с виновато-беспомощным лицом. — Ему было три года. Война ужасно отшибает память. Все время встречаешь людей, которых ты когда-то встречал, и не можешь вспомнить, кто они. У вас так бывало?

— Бывало, — сказал Сазонов.

— Вы могли бы узнать своего сына через двадцать лет?
— Мой сын пропал без вести в сорок третьем году.
— Вы его искали?
— Искал, — сухо ответил Сазонов.
Зубарев снова стал всматриваться в фотографию.
Сазонов, не отрываясь, глядит в его затылок.
— Вы спрашивали относительно примет, — сказал Зубарев. — В зиму перед войной я катал его на финских санях с горы. Сани опрокинулись. Я тоже упал и придавил его ногу к железному полозу. Пришлось зашивать, шрам, должно быть, остался... Может, это вам поможет?
И, словно поняв секундное укоризненное молчание Сазонова, Зубарев быстро поправился:
— Я нехорошо сказал, нам поможет.. Как ваше имя-отчество?
— Николай Васильевич.
— Поймите меня правильно, Николай Васильевич. — Зубарев сильно взволнован.— Я столько раз надеялся... Я столько раз ошибался... Я должен точно знать, я хочу быть совершенно уверен, что это мой сын...
— Какую ногу вы ему ушибли?
— Сейчас вспомню.
Он вытянул перед собой руки, придав им такое положение, в котором они были двадцать лет назад, когда он толкал впереди себя финские сани с ребенком.
— Правую!
Все это он проделал быстро и не совсем сознательно.
— Благодарю вас, — сказал Сазонов. — Мы учтем.

...«На правой ноге под коленкой, — читаем мы письмо, сложенное солдатским треугольником. — Искал я согласно вашему запросу еще чего-либо подходящего, но в остальном тело у меня чистое, а откуда взялся у меня этот шрам, сказать не умею...»
Солдатский треугольничек в руках у Сазонова. Николай Васильевич записывает то-то в свой журнал. Делает это, как всегда, крайне сосредоточенно.
В комнате кроме Сазонова, Ганина и Серебровского (работающих за другими, дальними столами) находится еще и неизвестный нам обрюзгший подполковник. Это редактор милицейской многотиражной газеты.
— Мы под это дело хотим отвести в своей газете три колонки на второй полосе, — возбужденно говорит редактор. В его руках фотография Кравченко. — Кстати, товарищ Сазонов, вы не выяснили, солдат — отличник службы?
— Не интересовался.
— А у Зубарева есть правительственные награды?
— Ни к чему мне было.
Сазонов отвечает, уткнувшись в бумаги.
Серебровский откинулся на своем стуле, качнулся на его задних ножках и строго сказал редактору:
— Вы мало пропагандируете гражданский розыск, товарищ редактор!
Редактор тревожно обернулся.

Голос автора. А РЕДАКТОР ЗНАЛ, ЧТО ЕГО ГАЗЕТА ВСЕГДА ЧТО-НИБУДЬ МАЛО ПРОПАГАНДИРУЕТ ИЛИ НЕДОСТАТОЧНО ОТРАЖАЕТ.

— Мало? — переспросил он.

— Конечно, — подтвердил Серебровский еще более жестко. — Этим вопросам надо придавать широкое политическое звучание!.. Молодежь надо воспитывать на таких примерах, идейно закалять...

— Начитанный у нас капитан! — с ироническим восхищением говорит Ганин, продолжая работать за своим столом.

Редактор не замечает иронии.

— А вы могли бы, товарищ капитан, написать об этом конкретном случае статью для нашей многотиражки? — Он задает вопрос Серебровскому чуть-чуть искательным тоном.

Серебровский искоса вопросительно взглянул на Сазонова.

— Может, — сказал Сазонов, не подымая головы и как бы наверняка зная, что в этот момент Серебровский смотрит на него выжидающе.

— Николай Васильевич! — громко произносит Ганин. — А разве вам самому не хотелось бы написать эту статью?

— Не хотелось бы, — отвечает Сазонов. — У него слог лучше.

— Значит, в день встречи Кравченко с отцом я пришлю только фотографа, — подытоживает редактор. — Проследите, пожалуйста, товарищ капитан, чтобы у обоих внешний вид был соответствующий.

— Я подскажу, — покровительственно успокаивает его Серебровский.

Комната Сазонова. Вечер.

За столом ужинают соседка Зинаида Гавриловна и Сазонов. Она наливает ему чай. Едят сперва молча.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. Устали?

С а з о н о в. Есть маленько.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. Выпить бы вам надо, Николай Васильевич. Мужики говорят, помогает, когда устаешь.

С а з о н о в. Кому помогает, а кому хуже на душе. Зависит от характера.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. У вас характер легкий.

С а з о н о в (*слабо улыбнулся*). Это кажется вам, Зинаида Гавриловна.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. На работе так человека не узнаешь, как дома. На работе он зарплату получает за то, что хороший.

С а з о н о в. А бывает, что в домашней обстановке — ангел, а на самом деле — сукин сын.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а (*вздохнув*). Это конечно. Насмотришься всякого. У вас служба такая. Нигде человек так не заголяется, как в милиции.

С а з о н о в (*взял ее за локоть и тотчас отпустил*). Хорошая у меня была служба, Зинаида Гавриловна. (*Закурил.*) Добрая...

З и н а и д а Г а в р и л о в н а (*взглянув на него, после паузы*). Окончательно решили?

Сазонов кивнул.

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. Хотите, за маленькой сбегаю? (*Поднялась.*)

С а з о н о в. Митя заснул?

З и н а и д а Г а в р и л о в н а. Спит. Он вас очень уважает, Николай Васильевич. Все про льва рассказывает мне: как вы льву помогли жулика задержать...

С а з о н о в. Не я... Прочитал когда-то в «Вечёрке», что был такой случай. А тут нас из зоопарка гонят, ребята, вижу, огорчаются — я и наврал им для интереса. (*Смущенно.*) Только вы ему не говорите, Зинаида Гавриловна... Ладно?

Соседка смотрит на Сазонова жалостливыми глазами, такими жалостливыми, какими умеют смотреть только очень хорошие женщины на попавших в беду мужиков.

— Так я сбегаю за маленькой, — говорит она.

Коридор райотдела у самых дверей той комнаты, где работает Сазонов.

Сейчас со стороны коридора у этих дверей сгрудилось человек пять.

Это все женщины, возглавляемые машинисткой, похожей на пожилую русалку. Она смотрит в щель приоткрытой двери.

Женщины взволнованы и пытаются заглянуть поверх головы машинистки.

Машинистка оглядывается и шепчет им:

— Да погодите вы!.. Отца еще нет, солдат приехал раньше времени...

Перед столом Сазонова сидит Кравченко. В ярко начищенных сапогах, со сверкающими пуговицами на парадном мундире, в белоснежном подворотничке, ослепительно выбритый, он сидит вытянувшись и ломая в руках фуражку.

Сазонов, очевидно, уже что-то рассказал ему и сейчас заканчивает беседу:

— Таким образом, зовут вас Иван Михайлович. Фамилия — Зубарев. А документы, которые у вас имелись до сих пор, не точны. Они восстановленные.

— Ясно, — произносит солдат без выражения.

— Отец ваш — Зубарев Михаил Константинович.

— Ясно, — все так же без всякого выражения повторяет солдат.

— Работает он замполитом ремесленного училища.

— Ясно.

— Он был очень рад, когда мы сообщили ему, что нашли его сына, то есть вас.

— Ясно.

— Вот я вам коротенько и рассказал биографию вашей жизни...

— Ясно.

Пауза.

— Запишите мне, пожалуйста, товарищ майор, мою новую фамилию, имя и отчество на бумажке.

Сазонов придвинул к нему листок бумаги и протянул перо.

— Лучше сами, — попросил Кравченко. И на удивленный взгляд Сазонова ответил: — Руки мокрые, товарищ майор.

Он трет ладони о свои колени.

— Вы в Питере давно не бывали? — перегнувшись через стол, спросил таким необычным тоном Сазонов, что Серебровский, сидевший в дальнем углу комнаты, поднял голову и посмотрел на своего начальника.

— С довоенного времени.

— Вот что я вам посоветую, товарищ Зубарев Иван Михайлович. — Сазонов сдержанно улыбнулся. — До прихода вашего отца остался часок. Спустись-ка вниз, солдат, и выйди к Неве. Погуляйте малость, пусть вас продует ветерком... — И, сделав паузу, уже торжественно, словно вручая награду, повторил: — Товарищ Зубарев Иван Михайлович!

И протянул бумажку, на которой это было записано.

— Николай Васильевич, а, может, товарищ посетит пока памятные места города-героя? — подсказал Серебровский. — И для статьи это бы очень хорошо выглядело.

Дотронувшись до плеча солдата, Сазонов подмигнул ему:

— Давай, дружок, иди дыши!..

Снова коридор райотдела у дверей комнаты Сазонова.

Теперь здесь народу несколько больше. Среди них — Лида из адресного бюро. Верховодит по-прежнему машинистка. Она обращается к сослуживцам громким шепотом.

— Товарищи, товарищи, я вас уверяю, вы его совершенно не знаете!.. Это абсолютнейший сухарь! Он ни за что не позволит присутствовать при встрече... Единственный выход: каждый из нас должен придумать какое-нибудь дело...

Заветная дверь неожиданно открылась, толкнув машинистку, и в коридоре показался торопливый, деловой Серебровский.

— Фотограф не приходил?

— Идет! Он кассеты заряжал... — отвечает кто-то из женщин.

— Товарищ Серебровский, миленький, — берет его за рукав машинистка, — ведь вы же интеллигентный человек! Скажите, пожалуйста, Зубарев-старший женат?

— Женат, — охотно отвечает Серебровский.

Вопросы начинают сыпаться со всех сторон:

— И дети есть?

— Девочка. Ходит в девятый класс. Отличница.

— А жена работает?

— Контролером в ОТК. Что вас еще интересует, дорогие бабоньки?

— Какая у них площадь?

— Двадцать восемь метров.

— А зарплата?

— Сто десять рублей плюс премиальные.

Он заметил наконец Лиду и сделал шаг к ней.

— Кстати, Лидия Павловна, я решил упомянуть вас в своей статье. Хотелось бы уточнить кое-какие данные...

Серебровский отходит с ней в сторону и тихо, торопливо спрашивает:

— Ну чего ты, Лидуша?.. В воскресенье за город поедем, ладно?

Она кивает, подняв на него обиженно-влюбленные глаза, на которых вот-вот навернутся слезы.

— Улыбнись, — деловито просит ее Серебровский и сам широко улыбается для примера.

Она, как завороженная, пробует улыбнуться в ответ.

— Ну, вот и порядок, — одобрительно заканчивает Серебровский. Он очень спешит и все время посматривает на дверь. — Наденешь то самое голубое платье...

— Оно не голубое... Сиреневое.

Но Серебровский уже не слышит: он увидел запыхавшегося фотографа с аппаратом и штативом. Бросился к нему:

— Кассет хватит?

— Хватит, товарищ капитан.

— Бумага глянцевая?

— Будет глянцевая.

— Значит, так. Звонили из «Вечёрки». Хотели прислать фотокорреспондента. Я сказал — ма́ком! У нас свой есть. Ясно?

— Ясно. Спасибо.

— Снимков сделаешь с десяток. Культурненько чтоб было, на высшем уровне. Вероятно, «Вечёрка» возьмет вместе с моей статьей. Вопросы есть? За мной!..

Они исчезли в дверях комнаты.

Комната Сазонова в райотделе.

Зубарев уже пришел. Он в своем неизменном кителе, но, видимо, отутюженном. Других изменений в его внешнем облике нет.

До возвращения солдата Сазонов усадил Зубарева за маленький круглый столик в сторонке, желая, видимо, дать ему возможность несколько прийти в себя и освоиться в необычной обстановке.

Сазонов в своей привычной позе за письменным столом роется в каких-то бумагах.

Зубарев просматривает газеты и журналы, стопкой лежащие на круглом столике.

Комната постепенно начинает заполняться теми людьми, что стояли в коридоре у дверной щели.

Первой входит машинистка-русалка. Она направляется к шкафу с канцелярскими принадлежностями, но делает круг подле Зубарева, рассматривая его, как ей кажется, очень незаметно и тактично.

Открыв шкаф, машинистка достает оттуда пакеты с чистой бумагой и копиркой.

Сослуживицы-женщины входят по одной и направляются к машинистке. Образуется цепочка — от шкафа к дверям.

По этой цепочке машинистка передает пакеты с бумагой и копиркой. Все это возвращается к ней тем же путем обратно.

Сазонов уже несколько раз поднимал голову, поглядывая на странное оживление и бессмысленно плывущие из рук в руки пакеты.

Заметив, что грудастая машинистка в третий раз огибает стул, на котором сидит Зубарев, и при этом все время утирает платочком свои выпученные глаза, Сазонов поднялся и, отойдя к дверям, громко позвал:

— Катерина Ивановна!

Когда она приблизилась, он тихим резким голосом произнес:

— Здесь не театр, Катерина Ивановна!

— Господи, в вас нет ничего человеческого! — трагически прошептала машинистка, заламывая свои пухлые ручонки.

Женщины по одной начинают исчезать из комнаты. Машинистка хотела было задержаться, копаясь в шкафу, но Сазонов так пристально и безжалостно посматривает на ее возню, что и русалка выходит.

В комнате осталось совсем немного посторонних, когда на пороге показался солдат.

Солдат сделал два шага и в нерешительности остановился.

— Ну вот, — поднялся Сазонов; голос его окреп. — Разрешите поздравить вас, товарищ Зубарев Михаил Константинович с нахождением сына!..

Он обратился к моряку, сидевшему в глубине комнаты. Солдат не знал в лицо своего отца, не понял поэтому, к кому же обратился Сазонов, и остался стоять на месте.

Зубарев же быстро поднялся, зацепил локтем столик, стоявший перед ним, столик качнулся, графин с водой полетел на пол и разбился вдребезги.

Ужасно растерявшись, Зубарев пробормотал:

— Ничего, ничего... Я уплачу...

И пошел к сыну.

Солдат протянул руку навстречу и сказал одеревеневшим голосом:

— Здравствуйте, папа!

Они поцеловались неловко, как двое малознакомых мужчин.

Трижды мигнула фотовспышка. Милицейский фотограф щелкнул отца и сына в тот момент, когда они целовались.

Серебровский подходит к ним, дает солдату гребенку, а отцу поправляет галстук. Затем делает фотографу знак, чтобы тот щелкнул еще раз.

— Я полагаю, — громко говорит Ганин, поискав глазами Сазонова, — что товарищей Зубаревых Михаила Константиновича и Ивана Михайловича следует направить домой...

— Сухарь! — раздраженно прошептала машинистка, проникшая под шумок снова в комнату.

Оба Зубаревых прощаются с набившимися в комнату людьми, пожимая руки всем без разбора.

Сазонов исчез.

Маленькая комната машинистки в райотделе.

За машинкой сидит Сазонов. Выстукивая медленно, одним пальцем, шевеля при этом губами, он печатает:

«Рапорт. В связи с выслугой лет прошу перевести меня на пенсию...»

Снова комната, заполненная людьми. Зубарев-старший, пожимая всем руки, приговаривает:

— Спасибо большое. Большое спасибо. Спасибо большое. Большое спасибо.

И обойдя таким образом всех, предложил:

— Хорошо бы нам сняться с кем-нибудь из вас на память!

Он обвел глазами смущенно примолкших сотрудников, даже раздвинул кое-кого в поисках Сазонова, затем остановился взглядом на красавце Серебровским, чуть-чуть подавшемся вперед, и попросил его:

— Пожалуйста, товарищ капитан! И я хочу и Ваня...

Все расступились, освободив место для троих.

Еще раз мигнула лампа-вспышка.

Трое — Серебровский и Зубаревы — застыли на фотографии в «Вечернем Ленинграде».

Ниже фотографии статья с жирным заголовком: «Благородное дело» — и подпись: «Капитан милиции Серебровский».

Эту газету читает подполковник Прошин, сидя за своим столом в кабинете.

Дверь открывается.

— Разрешите? — спрашивает с порога Сазонов.

— Входи, входи!.. Рад за тебя, старик! — кричит Прошин. — Большое дело сделал! — Он прищурился. — А главное — Серебровского в люди вывел! И как я его недосмотрел?.. Подумать только: давность восемнадцать лет, а он, понимаешь ли, помог разыскать и восстановить здоровую советскую семью!

Подполковник Прошин гулко расхохотался, потрясая газетой.

Без улыбки подходит Сазонов к столу, расстегивает непослушными пальцами клапан верхнего кармана и кладет перед Прошиным рапорт.

Прошин не берет листок в руки, только бегло взглянул на него, словно зная, что там написано.

Помолчав, спросил:

— Сам придумал или кто-нибудь помогал?

— А чего, — усмехнулся Сазонов. — Тебе же проще...

Впервые он сказал подполковнику «ты», но тот этого не заметил.

— Понятно, — проворчал Прошин. — Уже настучал кто-то про Серебровского?

— При чем тут Серебровский, — сварливо повел плечами Сазонов. — Устал, и все. Имею полное право на законный отдых.

Прошин посмотрел на него, отвел глаза и постучал костяшками своих кулаков друг о друга.

— Вранья терпеть не могу, — сказал Прошин после паузы. — Разные я знал за тобой недостатки, а вот это — впервой.

— Ладно. Про Серебровского знаю. Служить под его начальством не хочу.

— Обиделся на Советскую власть?

— Ты мне, Сергей Панфилыч, контру не шей. Для меня ни Серебровский, ни даже ты — это еще не Советская власть.

— Чего ж ты на ней-то вымещаешь?.. Ну, я — плохой начальник, ну, Серебровский — дерьмо, а уходить собрался не от нас ведь?.. Что ж я, по-твоему, частной шарашкой тут управляю?!

В сердцах Прошин хватил кулаком по стеклу на столе, промахнулся и попал по каменному пресс-папье. Мотая от боли рукой, он рассвирепел.

— Не нравится ему, видите ли, что приходят люди с дипломами! А ты за что воевал три раза? За что дуранду в блокаду жрал?..

Заглянула в дверь машинистка, доложила:

— Сергей Панфилыч, там к вам...

— Занят! — прорычал Прошин.

Понизив голос, он наклонился через стол к Сазонову:

— Думаешь, я не понимаю, кто такой Серебровский? Распрекрасно я его вижу. Лежит у меня месяц в столе приказ о его назначении. Потому и не подписываю. Не из-за того маринную, что ты уж больно хорош, а потому что Серебровский дрянь человек. А приведи мне завтра дельного работника, да с дипломом, — не задумываясь, посажу на твое место. И ты его учить будешь. Еще как будешь!.. Головой не мотай...

Сазонов встал.

— Я пойду, товарищ подполковник. Рапорт оставляю у вас.

— Не читал я его, — сказал Прошин. — И не видел. Заберите, майор.

Он протянул листок через стол, но Сазонов не взял его. Тогда Прошин аккуратно сложил листок вчетверо и порвал в клочки. Затем он обошел стол, взял Сазонова за локоть и, провожая до дверей, каким-то смущенным голосом произнес:

— Старики мы с тобой, Николай Васильевич… И грамотенки не хватает. Сейчас вон какие лбы приходят на смену… Закон природы! Старое отмирает, новое нарождается… — Прошин хохотнул не очень искренне. — Под меня тоже скоро клинья подобьют. Но только я свое начальство рапортами о пенсии тешить не стану. Дудки!.. Сперва разгонят стариков, а потом кричат караул!..

Открыв дверь, Прошин пропустил Сазонова вперед. Увидев, что в приемной сидят Каляев и Серебровский, Прошин нарочито крепко пожал руку Сазонова.

— Счастливо оставаться, Николай Васильич! — Ударение было сделано на слове «оставаться».

Лицо Сазонова сухо и бесстрастно.

— Вы ко мне? — спрашивает Прошин, глядя только на Серебровского и словно не замечая кадровика.

— Никак нет, товарищ подполковник! — Серебровский вскочил и вытянулся. Каляев продолжает сидеть за столом, небрежно рисуя что-то на картоне. Когда дверь в кабинет захлопнулась, он, тонко улыбнувшись, ободряюще подмигнул Серебровскому.

Из подъезда райотдела выходит Сазонов.

Как всегда, на ходу возникает рядом Митя. Степенно идут по тротуару.

— Они встретились, дядя Коля? — спрашивает Митя через несколько шагов.

— Встретились.

— А как?

Пауза.

— Обыкновенно, как положено отцу с сыном.

Сазонов берет его за руку. Они идут так вдвоем по шумной улице.

С. ОБРАЗЦОВ

Факт, образ, тема

Мой роман с кино только начался. Мне кажется, он будет продолжаться, и вряд ли стоит удивляться молодожену, который хочет поделиться чувствами, мыслями и сомнениями с людьми, имеющими солидный опыт семейной жизни.

Весьма возможно, что многие открытия, которые я для себя сделал, всем давно известны и многие обобщения куда более полно сделаны другими. Ну, что ж... Значит ли это, что я не имею права поделиться моим волнением, моими радостями, моими сомнениями с теми, кто работает в киноискусстве давно? Нет, я думаю, что это не так. Я думаю, что все-таки имею право рассказать и о том, что я узнал при встрече с кино, и о том, что мне хотелось бы еще узнать.

Всю жизнь я работал в искусстве предельно изобразительном — в театре кукол. В этом виде искусства, как и в киномультипликации, каждый элемент, взятый в основу произведения, изобразителен. Вода, земля, воздух, листья, трава, звери люди — всё изображено. Облака не настоящие, звезды не настоящие, лошадь не настоящая. Всё — образ, и как образ, всё обобщено и типизировано. Причем именно в кукольном театре типизировано предельно. Этим он и отличается от других видов театрального искусства.

Степень обобщения какого-либо явления жизни — основной признак, по которому это обобщение может быть выражено в театре драматическом, в опере, балете или в театре кукол. Один и тот же творческий прием может выглядеть натурализмом и фальшью в одном виде зрелищного искусства и оказаться закономерным в другом.

Может ли чеховский дядя Ваня чихнуть или высморкаться на сцене? Может. Это будет подтверждать его подлинность, и это не разрушит образа. Может ли чихнуть или высморкаться Отелло? Не может. Это разрушит образ, степень его собирательности. Он перестанет быть Отелло. Пуповина, соединяющая его с Шекспиром, порвется. Он станет героем Островского, Горького или Чехова. И кто бы ни написал музыку, чеховский дядя Ваня петь в опере не может. Язык оперы изобразительнее, остраненнее языка драматического театра.

Может ли Анна Каренина заболеть гриппом? Может. Может ли Дездемона заболеть гриппом? Не может. Не могу себе представить поющую в опере Анну Каренину.

Думаю, что если и можно литературные образы Толстого перевести в зрелищные, то только с помощью кино. В драме они будут обужены, а в опере совсем исчезнут, как образы Толстого. В лучшем случае можно будет сказать «по Толстому», как бы ни была гениальна музыка.

К счастью, никому еще не пришло в голову поставить «Войну и мир» в кукольном театре. Сделать это невозможно прежде всего потому, что степень обобщенности кукол обязательно лишит образы конкретности.

Вся моя работа в кукольном театре на протяжении десятилетий шла по линии поисков предельного обобщения. С каждым годом я все больше и больше упрекал себя за грехи натурализма, совершенные мной в той или другой постановке. Некоторые из этих постановок я вспоминаю сейчас буквально с болью, хотя спектакли мне нравились, когда я их ставил. С болью потому,

что теперь они мне кажутся предельно некукольными.

И вдруг я столкнулся с кино, да еще не с игровым кино, а документальным! Каждый документ, попавший мне в руки, был лишен изобразительности.

Есть огромная разница между словом «изобразить» и словом «показать». Изобразить лошадь можно карандашом, мрамором, красками, куклой, человеком. Это будет изображенная лошадь. Образ лошади. Но изобразить лошадь с помощью самой лошади невозможно. Ее можно только показать. Это будет лошадь, а не образ лошади.

Знаю, что со мной не согласятся очень многие кинематографисты, если скажу, что в игровом кино нельзя показать сказочную лошадь, и тем не менее я уверен в этом. Ведь сказочная лошадь от настоящей лошади отличается тем, что она не существует, в то время как настоящая безусловно существует. Следовательно, настоящую показать можно, а сказочную нельзя. Ее можно только изобразить. Как нельзя показать ступеньку лестницы, приснившейся Иакову.

Можно отрастить настоящей лошади длиннющую гриву, можно осыпать ее золотом и бриллиантами, можно даже раскрасить ее флюоресцирующими красками, и все-таки она останется лошадью. Она не станет сказочной. Она будет цирковой лошадью, сумасшедшей лошадью — какой хотите. Режиссер Корда в своем кинофильме «Багдадский вор» заставил настоящую лошадь лететь в облаках. Это была сумасшедшая лошадь, но она не стала сказочной.

Нельзя рисованных животных из кинокартины Диснея «Бэмби» заменить живыми животными — исчезнет тема картины, потому что животные будут настоящие, а не изображенные. Изображенные животные в кинокартине Диснея — это ведь прежде всего собирательные образы, корреспондирующие к человеку, к человеческой жизни, к человеческому характеру.

Итак, я встретился с простым, точным и не изображенным фактом документального кино. Произошло это довольно случайно. Дважды побывав в Лондоне, я написал книгу «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон». Затем в Лондон приехали кинооператоры Центральной студии документальных фильмов. А через некоторое время после их возвращения мне позвонили с киностудии и предложили написать текст к картине о Лондоне. Материал оказался таким интересным, таким убедительным, что мне захотелось самому участвовать в монтаже и не просто писать текст, а быть и тем человеком, который в титрах называется диктором, а по существу должен называться рассказчиком.

И вот уже при первой разборке материала, при первых монтажных стыках я вдруг ощутил удивительную радость возникновения образа от встречи внеобразных документов и от силы воздействия этого возникшего образа, силы, рожденной неопровержимостью самого документа.

Метод противопоставления, метод образной ассоциации всегда применялся во всяком искусстве и применяется в игровой кинематографии, но там в силу сочиненности сюжета каждый отдельный документ не всегда кажется той абсолютной правдой, какой обязательно выглядит всякий документ неигрового фильма. Я понял, что если я возьму просто лицо смеющегося ребенка и монтажно поставлю его рядом с разрушенным войной домом, то возникнет очень острое ощущение образа Войны, ее трагичности, ее преступности, ее злобы. Образ этот возникает даже тогда, когда оператор, снимавший дом, вовсе не думал о ребенке, а оператор, снимавший ребенка, не думал о разрушенном доме.

Совершенно разрозненные кадры, ничем друг с другом не связанные, будили фантазию и требовали самых неожиданных связей.

С каждым днем, проведенным у мовиолы, мое волнение от встречи документов, моя радость от этих монтажных стыков все росла и росла. Мне стало казаться, что режиссер документального фильма может стать буквально всемогущим. Мало этого, мне стало казаться, что чем меньше изобразителен каждый отдельный документ, тем при стыках с другими он работает сильнее.

Если кадр снят с какой-то нарочито необычной точки, если геометрия его композиции бросается в глаза, если оператор любуется черными силуэтами, одним словом, если кадр этот предельно «кинематографичен», — он может вдруг потерять правду документа.

Я вспомнил работы одного из лучших фотографов мира Анри Картье Брессона. Я вспомнил, как он кадрирует свои фотографии, оставляя по краям на первый взгляд как бы совсем ненужные детали: чей-то залезший в кадр локоть, или палец, или ма-

ленький кусочек тени от стула, которого мы не видим. И именно поэтому так сильна бывает вера смотрящего в правду той секунды, в которую произошел щелчок фотоаппарата.

Будучи в Москве, Брессон подарил мне альбом своих фотографий. Он называется «Images á la Sauvette», что в переводе, вероятно, должно означать «Впечатления из-за угла». Теперь это моя настольная книга. Я ее читаю, как можно читать Бунина или Чехова, хотя в ней нет ни одного слова.

Познав радость от встречи с «неопрятным» документом, я сейчас же стал смотреть весь предварительно забракованный материал. Я обнаружил там мальчишек, которые заглядывали прямо в аппарат к оператору, и эти мальчишки мне оказались нужны, потому что они подтвердили наличие оператора на улице и, следовательно, подтвердили правду и пространства и времени.

Итак, первое, чему я обрадовался, работая над этим фильмом, было возникновение образов при сталкивании внеобразных фактов.

Второе, чему я удивился, а потом обрадовался, было для меня прямо-таки открытием. Оказалось, что напряжение фильма держит вовсе не сюжет. Как бы он ни был, этот сюжет, закручен, если тема его в середине действия исчерпана, смотреть дальше неинтересно. Напряжение держит тема.

Оператору говорят: поезжайте и снимите плавку стали. Это сюжет. Если оператор сам для себя не нашел темы этой плавки, он, по существу, снять ее не может. То есть, конечно, такой сюжет попадет в хронику, но в нем не будет настоящего смысла. Если же оператор найдет в сюжете тему, пусть даже самую простую, например, как это трудно, каких это усилий требует от человека, или наоборот, как это легко, как это артистично, как это ловко, как это красиво, — тогда можно монтировать метры за метрами и скучно не станет, потому что сюжет плавки раскроется в его теме. Но раскроется он только в том случае, если документальность факта не будет подлежать никакому сомнению, если каждый кадр этого сюжета будет выглядеть не изображенным, а показанным.

Повторяю, я новичок в кино и, возможно, говорю давно известные истины. Но, проверяя только что написанные мною фразы, я подумал, что, может быть, все-таки это не всем известные истины, если так много внетемных сюжетов демонстрируется в наших киножурналах. И одновременно так много инсценированных, то есть псевдотематических сюжетов показываются там же.

Третья неожиданность, которая подстерегала меня в работе над документальным фильмом, был звучащий текст.

Монтируя фильм, я, конечно, думал о том, что и на каких кадрах я буду говорить. Пробовал писать мой будущий текст. Это было не очень трудно, потому что до этого, как я уже упоминал, мною была написана книга. Но когда начал произносить этот текст, глядя на экран, поймал себя на том, что изображаю интонацию. Причем не чужую интонацию, в чем не было бы греха (актер, играющий Яго, всегда изображает интонацию Яго). Нет, я изображал свою собственную интонацию. Вот это уже настоящий грех.

Человек, изображающий влюбленного Отелло и целующий Джульетту, может сделать это великолепно, если он хороший актер. Человек, целующий девушку, может это сделать тоже великолепно, если он действительно влюблен. Но если человек изображает свой собственный поцелуй, стараясь убедить девушку в том, что он влюблен, — это дурно.

Такие изображения собственной интонации по написанному тексту часто попадают в эфир по радио и по телевидению, они же проникают на экран, рождая штампованный оптимистический тончик, какие-то якобы естественные придыхания, фальшивый пафос.

Если бы я стал читать мною же написанный текст, озвучивая мною же смонтированную картину, интонация оказалась бы фальшивой. И я отказался от написанного текста. Я разрезал фильм на куски по тридцать-сорок метров (часть обычно распадалась на семь-восемь кусков) и, глядя на экран, как бы рассказывал в микрофон будущим моим зрителям, что я, а следовательно, и они видим на экране. Это была полуимпровизация. И когда потом стенографистка записала мой текст, он с литературной точки зрения оказался далеко не великолепным. Повторялись слова, родились какие-то междометия. И тем не менее правды получилось куда больше, чем в складном, ровном тексте, который я раньше подготовил.

Но при встрече текста с изображением выяснилось, что нельзя измерять количество фраз метрами зрелища. Зрелище без фразы

может быть длинным. Оно же с фразой окажется слишком коротким, потому что у глаза и у уха не равное время восприятия. Если на экране появится новая пластическая форма и одновременно раздастся новое слово, то человек, как правило, не услышит, вернее, не поймет слова, потому что глаз отправил свое впечатление в мозг раньше, чем успело это сделать ухо.

Мне стало ясно, что слово должно либо предварять изображение, либо идти вслед за ним.

Либо на предшествующем продленном кадре надо сказать: «вот оно, Вестминстерское аббатство» — и только после этого раскрыть кадр аббатства, либо, наоборот, сперва дать изображение, а потом сказать ту же самую фразу: «вот оно, Вестминстерское аббатство». Стоит только сменить кадр одновременно с ударом первого слова, как возникнет ощущение неправды. Будто говорящий сам ничего не видит.

Этот контрапункт показа и рассказа оказался и очень труден и очень интересен. Интересен прежде всего потому, что и новые слова и новые интонации рождались от пластического действия, которое воспринимали мои глаза. Никогда я не смог бы придумать эти слова или родить эти интонации, если глядел бы только на написанный текст и начинал говорить по знаку зажигающейся лампочки.

Картина была сделана и вышла на экран. Мне казалось, что я навсегда расстался с кино, и вспоминал о месяцах, проведенных за мовиолой, как вспоминает человек о каком-то очень коротком и очень чистом романе. Но роман продолжился. Студия обратилась ко мне с просьбой сделать приблизительно такую же работу с уже отснятым материалом о пингвинах. Великолепные кадры с уже намеченным сюжетом мне очень понравились. Но опять прежде всего я стал думать о том, какова будет тема этого сюжета, как она будет развиваться. Тема потребовала пересмотра материала, привлечения каких-то новых кадров, снятых в другое время тем же оператором. Но метод работы был прежним. Я монтировал, думая о том, что буду говорить, и рассказывал в магнитофон, глядя на экран.

Затем был еще один маленький фильм о китайском кукольном театре. Он прошел бы для меня совсем незамеченным, если бы я, работая над этим фильмом, не подружился с его оператором Исааком Григорьевичем Греком. Возникшая дружба и ощущение невозможности (уже для себя) оторваться от документального кино заставили меня подумать о новой работе, в которой я участвовал бы с начала и до конца. И вот тогда я подал заявку на фильм, который в то время условно назывался «Взаймы у природы».

Не знаю, по каким причинам заявка эта вначале не была принята, но прошло несколько лет, и вдруг я неожиданно получил извещение о том, что мне предлагается зайти на студию для заключения договора. Просьбу мою о том, чтобы партнером моим был И. Грек, дирекция удовлетворила, к радости нас обоих.

Фильм теперь называется «Удивительное рядом». Он вышел на экран. Тема его не была мною выдумана в тот момент, когда я писал заявку. Это моя давнишняя тема, давнишние мои думы и соображения.

Это вопрос о том, что такое талант. Мне кажется, что источник таланта — это умение видеть, умение остановиться перед явлением природы, на первый взгляд совсем не удивительным. Для того чтобы удивиться на солнечное затмение, не нужно быть человеком талантливым. Этому удивляется даже корова. Для того чтобы удивиться упавшему яблоку, нужно было быть Ньютоном.

Если человек до десятилетнего возраста ни разу не удивился тому, как умывается муха, ни разу не стало ему смешно от того, как она трет лапки, — значит, этот человек не будет ни поэтом, ни писателем, ни художником, ни ученым. Об этом фильм.

Сценарий был написан очень условно. Только тема и метод ее доказательства. Как можно написать сценарий документального фильма, если нет документа? Как можно описать фактические события, которые еще не произошли? Тему описать можно, но человек, который пишет сценарий несовершившегося факта, по-видимому, совсем не верит в силу и выразительность правды. Меня он не очень интересует, этот человек. Меня скорее интересуют те люди, которые принимают такие сценарии к производству. А вот тему необходимо знать раньше. И если темой родильного дома является материнское счастье, то и съемка пройдет под этим знаком. А если темой этого же сюжета станет чудо возникновения живого существа, то съемка может оказаться совсем другой.

Я рассказал в своей заявке тему, и когда она была принята, мы с Греком уселись за стол и стали думать о возможных сюжетах, подтверждающих эту тему. И возникли сюжеты: дождь, гром, молния, кузнечик, муха, рыбы, облака, канарейка, соловьи, лягушки, ужи, музыка Дебюсси, рожденная дождем; электротехнический институт, рожденный молнией; самолет, рожденный птицей. Вернее, удивлением человека перед молнией, перед птицей, перед звуком дождя, перед цветом неба, перед формой облаков, перед радостью грома небесного...

Мы составили список сюжетов, и И. Грек с оператором Н. Шмаковым поехали снимать. Недалеко. Под Москвой. У Серпухова. Самым далеким объектом была дельта Волги.

Мы написали письма кинематографистам в Китай, в Польшу, в Венгрию, в Румынию, в Болгарию и попросили прислать нам все, что они могут, на тему о встрече человека с явлениями жизни, с явлениями природы.

И вот когда сошлись тысячи метров снятого материала и мы рассортировали все по сюжетам, я сел за сценарий. И тут сюжеты вдруг начали сами выдавать дополнительные темы, сталкиваясь друг с другом самым неожиданным образом. В подтверждение тем встречались льдинки со стеклянными крыльями стрекозы, а трава асфальта с огоньком спички. И, встречаясь, вызывали искры образов. И искры эти мне казались поразительной красоты. Не потому, что я их высек, а потому, что они высекались сами, возникая от простой встречи контрастного.

По существу, всякое искусство — это ассоциативное чувствование, которое затем превращается в ассоциативное мышление. И чем дальше ассоциация, тем сильнее разряд, тем ярче искра, тем удивительнее открытие.

Когда начали возникать контуры сценария и расширяться темы, потребовалась досъемка. Иногда всего трех метров не хватало, но они были необходимы. Иногда нужно было дать справку факта совсем из другой области. Без цветов на русских подносах невозможно было прыгнуть к сарафанам малявинских «Баб». А они были нужны, эти сарафаны, потому что они рождались изумлением человека перед полем маков.

Засыпая вечером, я думал о том, что утром опять будет счастье от встречи с выразительным документом.

Я не знаю, к какому жанру нужно причислить эту картину, если вообще в этом есть необходимость. Вероятно, это лирический или философский фельетон. Во всяком случае, это фельетон. Слово тут имеет значение не просто пояснительного текста. Оно весит не меньше, чем пластическое изображение. Бывают даже случаи, когда изображение является объяснительным к слову, раскрывает содержание мысли. Я думаю, что для некоторых кинематографистов это почти кощунство. Мне это кощунством не кажется. Неужели звуковое кино изобретено только для того, чтобы заменить надписи: «А на следующее утро», «А в тот же день» — несколькими словами диктора или коротким диалогом персонажей? Мне кажется, что в театре равные права имеет и пантомима «Покрывало Пьеретты» и сплошной диалог «Милого лжеца». Вопрос только в том, вызывает ли данное произведение эмоции у тех, кто его воспринимает. Если вызывает и если эти эмоции будят мысли — значит, акт восприятия произошел. А это, собственно, единственное, что определяет функцию произведения искусства.

Когда-то древнегреческая трагедия целиком основывалась на слове. Поэт был главным в этом зрелищном акте. Актеры произносили великолепные стихи, а хор излагал мысли поэта.

Затем на протяжении нескольких веков звучащая авторская мысль все больше и больше уходила из драматического произведения. Задержалась на некоторое время в монологах действующих лиц и, наконец, исчезла совсем.

В театре конца XIX — начала XX века автор перестал говорить со зрителем. «Смотрите и слушайте, что делают и что говорят мои герои, а я помолчу».

Театр психологического диалога в наиболее полной и великолепной форме был выражен на сцене МХАТ.

Но как раз тогда, когда абсолютным хозяином драмы стал диалог, в литературе все большее место завоевывал авторский монолог, противопоставивший себя диалогам и поступкам героев.

Без монолога Толстого поставить суд над Катюшей Масловой невозможно ни в драматическом театре, ни в кино. И тот режиссер, который раздаст слова Толстого действующим лицам, будет так же неправ, как брат Чайковского, который вложил в уста дуре

Лариной гениальный афоризм Пушкина «Привычка свыше нам дана, замена счастию она». Герои Толстого не знают о том, что о них знает Толстой. И как бы великолепно ни была поставлена «Война и мир» американцами, — это не Толстой. Без Толстого Толстого нет. Не могу понять, каким образом такой режиссер, как Кинг Видор, не догадался, что самым основным должны были быть закадровые слова автора. Только тогда все стало бы на свои места. А это что же — то ли Золя, то ли «Три мушкетера»? Батальные сцены и личная драма, а не удивительное, глубочайшее философское произведение Толстого.

Думаю, что не только кино, а даже и драматический театр сейчас не может обойтись без автора. Автор вернулся на сцену после долгой разлуки с ней.

Мне кажется, что звучащее слово автора, дающее смысл увиденному, является и в фильме очень серьезным компонентом действия.

Если вы видите на экране веселую речку, рыбок и беспечного водомера, который прыгает по стеклянной воде, и если в это время голос вам говорит: «Здесь вчера утопили девочку», — то встреча этих двух фактов — веселой воды и большой трагедии — приобретает особый смысл.

В фильме мне хотелось рассказать людям о том, как необходимо каждому уметь видеть удивительное рядом. Мне хотелось доказать это. И мне были необходимы слова. Большое количество слов. Когда мы начали монтировать фильм и на маленьком экране монтажного стола началось движение кадров и движение в кадрах, необходимые мне слова поссорились с изображением. Они разрушали это изображение, или, вернее, изображение разрушало слова. Еще раз и в гораздо большей степени, чем в «В Лондоне», я обнаружил, что видеть и слышать одновременно можно вовсе не всегда. Бывают случаи, когда увиденное запечатывает уши и гораздо реже услышанное прекращает работу глаза.

Уже в картине о Лондоне мне пришлось пользоваться длинной панорамой, а иногда недвижно стоящими кадрами на многометровом протяжении, для того чтобы сказать нужную мне фразу, без которой идти дальше было невозможно. Невозможно не по сюжету, а прежде всего по теме. В этой же новой картине протяженность того или иного сюжета или кадра в еще большей степени оказалась подчиненной звучащей фразе, вернее, звучащей мысли. И поэтому мы с Исааком Григорьевичем Греком пришли в дирекцию и сказали: «Мы очень просим не смотреть на Художественном совете немой вариант, потому что он будет выглядеть предельно неграмотным. Мы боимся, что вы обязательно станете просить все кадры сокращать и обрезать, а этого сделать никак нельзя». И я до сих пор бесконечно благодарен дирекции студии за то, что она сказала: «Хорошо, мы вам верим, мы немого варианта смотреть не будем».

Наконец наступила пора думать о музыке. Пригласили композитора. Очень хорошего композитора. Показали ему материал. Стали думать о том, какая могла бы быть музыка. И пока говорили, все с большей и большей очевидностью выяснялось, что музыки, по-видимому, не должно быть вовсе.

Музыка — всегда движение. Движение мысли, движение времени и очень часто движение в пространстве. Не обязательно всегда музыка должна абсолютно совпадать с воспринимаемым зрителем на экране движением физическим или с движением времени, но, во всяком случае, противоречить ничему этому она не должна.

Я вновь посмотрел фильмы, над которыми уже работал, — «В Лондоне» и «Повесть о пингвинах» — и обнаружил, что в некоторых случаях в них существует амузыкальность. В такой степени я раньше этого не замечал.

Что я понимаю под этим словом? Представьте себе, что на экране мы рассматриваем берега реки. То двигаясь вдоль этих берегов, то останавливаясь, то опять двигаясь. То видим эти берега очень близко, то переходим на общий план. Движение сплошное. В нем нет драматургии поступков, но есть пластическая драматургия кадров. Они так или иначе меняются от крупных к общим, от панорамы дальнего плана, то есть всегда замедленной, к панораме близкого плана, то есть всегда ускоренной. Для этого места картины композитор написал музыку. В этой музыке, хотя бы даже и написанной сплошным ритмическим движением, также есть своя драматургия. Музыкальные фразы, передача мелодии от скрипок к деревянным духовым, от солирующего инструмента к полному тутти. В общем, обязательно есть своя драматургия, и если эта музыкальная драматургия не совпадает с драматургией движения пластического, то неизбежно воз-

никает какая-то неловкость у зрителя, неудобство. Причину этого ощущения зритель может и не понять, но либо ему кажется этот кусок затянутым, либо, наоборот, незавершенным, либо аритмичным, либо просто фальшивым. В нашем же фильме, в том новом фильме, над которым мы работали, все оказалось еще труднее. Монтаж в нем строился по словесной драматургии, и пластическое движение целиком от этого словесного движения зависело.

Представьте себе такой текст: «Источник таланта — это способность человека удивиться. Удивиться капле воды. Удивиться пламени на кончике спички. Удивиться стеклянным крыльям стрекозы. Силе травы, пробившей асфальт. Удивиться и спросить самого себя — почему? И захотеть ответить на этот вопрос. Математическим подсчетом. Химическим анализом. Строчками стиха. Красками. Сперва на палитре. Потом на холсте». Каждая из этих коротеньких фраз находится внутри очень короткого, но, конечно, всегда чуть больше фразы кадра. Сосульки с капающей водой; спичка с огоньком; стрекоза, севшая на травинку. Затем более или менее длинный план травы, пробившей асфальт тротуара, и на нем же продолжение фразы: «... удивиться и захотеть понять — почему? И ответить на этот вопрос». А затем снова коротенькие кадры: две руки крупно с логарифмической линейкой. Две руки крупно с пробиркой. Рука, пишущая на листе бумаги. Рука с кисточкой, соединяющей на палитре краски.

Что же я буду просить здесь писать композитора? Как он распределит музыкальные фразы? Если точно совпадая с изменением кадров, — это будет и примитивно и вряд ли музыкально. А если не обращая внимания на смену кадров, то непонятно, какой музыкальной теме, какой музыкальной драматургии должен подчинить композитор эти три минуты нашего фильма?

Это только один пример. Таких можно было бы привести много.

Я уже говорил о том, что фильм по жанру, пожалуй, больше всего похож на лирико-философский фельетон. Как же быть с музыкой? И вот вместе с композитором мы пришли к убеждению, что от музыки надо отказаться. И мы отказались от нее совсем. Правда, внутри фильма она иногда появляется, но появляется уже не как эмоциональная музыка куска, не как иллюстрация видимого, не как музыка, создающая движение или стремящаяся повысить эмоциональную сущность видимого, а просто как музыка-документ. Такой же документ, как и пластика фильма. Такой же, как стрекоза или огонек, лоси или цветок. Такая музыка встречается у нас внутри фильма только три раза. В одном случае Эмиль Гилельс играет «Сады под дождем» Дебюсси, для того чтобы показать, что рождена эта музыка изумлением композитора перед явлением природы.

В другом случае абсолютно документальная музыка духового оркестра возникает, когда мы видим пруд, на котором плавают лодки и лебеди, и, наконец, в третьем случае мы слышим не менее документальную музыку патефонной пластинки, такой же пошлой, как и надписи курортников на крымских скалах.

Но, отказываясь от музыки, мы вовсе не отказались от звучащего пространства. Почти все, что человек видит в этом фильме, происходит на природе. А пространство природы всегда звучит. Поскрипывает снег. Каркает ворона. Свистит синица. Шуршит трава. Звенит кузнечик. А если к этому добавить, что темой фильма является удивительное рядом, то эти звуки нельзя игнорировать. Они так же удивительны и так же рядом, хотя и абсолютно обыкновенны. Они такой же документ, как и документ пластический. Значит, мы обязаны были пользоваться ими не только как звуковым фоном, но и как самостоятельным средством выражения мысли.

Но как только в пространство нашей картины вошли звуки, так этому внутрикадровому пространству стало тесно. Так же, как перед этим стало тесно от пришедших слов. Пришлось в остатках, в фильмотеке, всюду искать и продолжение кадров и новые планы, расширяя монтаж. Чтобы уместился в нем и стрекот кузнечика, и скрип снега, и далекое пение петуха. Но тесно стало не только видимому пространству от этих звуков или, вернее, звукам в этом видимом пространстве, но и словам. Состязаться с кузнечиком или с воркующими голубями человеку не так-то легко. И голубей-то, может быть, не видно, а вот заворковали они или каркнула сорока, и зритель обязательно отметит, учтет это карканье, подумает о нем, и произносимые в это время слова либо исчезнут, либо, что еще хуже, станут мусором. Пришлось искать контрапункт слова и зву-

ка. И когда пришла пора уже окончательно накладывать слова на изображение, этого нельзя было делать, не учитывая звуки.

Разбив все изображение на отдельные эпизоды, на определенные смысловые куски опять-таки приблизительно, по семь-восемь в части, я уселся за стол перед экраном и надел наушники. В наушники шли звуки, глаза смотрели на экран, а фраза, произносимая мною в микрофон, должна была поместиться внутри всего этого.

Нельзя сказать, чтобы это была легкая работа; и нельзя сказать, что она во всем удалась. Теперь, когда фильм сделан и когда я смотрю и слушаю его, сидя среди зрителей, мне очень ясно видны ошибки, допущенные нами в монтаже этого фильма. В монтаже смысла, звука и зрелища.

Я знаю, что во многом правы те, кто находит, что в этом фильме в отдельных его местах слишком много слов, что надо их было бы убрать, чтобы само зрелище раскрывало смысл куска. Да, это правда, что есть места, где слов много, и в то же время фильм обязательно должен быть многословен. Я не сумел бы выкинуть из него большое количество фраз. Они необходимы. Это же не «видовая» картина «По дорогам Швейцарии». Если выкинуть слова, то многие кадры будут либо непонятны, либо бессмысленно длинны.

Нет, беда не в том, что много слов, а в том, что в отдельных случаях сказанные слова не подтверждаются пластически. Не раскрываются пластически.

Если ухо услышало раньше, чем увидел глаз, то последующее должно не только формально подтвердить услышанную фразу, но раскрыть и как бы увеличить ее смысл. И если этого не происходит, то не фразы нужно укорачивать, а последующие молчащие кадры увеличивать.

Есть в фильме такая фраза: «Вот она, звездная ночь! Сколько поэтов, сколько ученых рождено этой ночью! Сколько открытий, стихов, поцелуев...» Говорится это на панораме звездного неба. Пока звучит голос, панорама не имеет права ни меняться, ни дробиться. Иначе не будет услышана фраза и, значит, не будет понята очень нужная мне мысль. Но после этой панорамы сразу же в кадре луна и новая фраза: «Луна, покровительница влюбленных». Вот это дурно, потому что после первой фразы необходимо было раскрыть ее пластически уже без всяких слов, показать ту самую ночь, которая рождает поэтов, влюбленных, открытия и поцелуи. То ли просто отдельными пейзажами, то ли пейзажами с людьми, то линочными интерьерами, но сделать все, чтобы сказанное подтвердилось, а не повисло в воздухе.

К сожалению, понял я это уже тогда, когда фильм был сделан. Частично понимал, конечно, и во время работы. Исправлял и менял все, что было можно, но полностью ощутил только на зрителе и почувствовал себя в каком-то удивительно глупом и бездарном положении, будто меня заперли в комнате со стеклянными дверями.

Я вижу выходы, понимаю, где двери, а выйти не могу. Стекла крепки, как сталь.

Такого ощущения у меня никогда не бывает при выпуске нового спектакля в театре. Не только после генеральной репетиции, но даже после третьего, четвертого, пятого представления я обычно переделываю все те места, которые при встрече со зрителем обнаружили свою неточность.

Конечно, и пять-шесть «новеньких», пришедших на обычную репетицию, могут своей реакцией помочь режиссеру (я очень люблю посторонних на репетиции), но реакция этих пяти даже в малой степени не похожа на реакцию полного зала. Вероятно, настоящая искра реакции возникает только в том случае, если определенной массе зрелища противопоставлена в той же степени определенная масса зрителей. Массы эти должны соотноситься друг с другом. Нелепо будет выглядеть камерный концерт в Лужниках или ансамбль Моисеева в зрительном зале на полтораста мест. И в том и в другом случае концерт будет неверным, что обязательно повлияет на исполнителей, а значит, и на исполнение.

Все это на первый взгляд относится только к театру, эстраде, концерту и не относится к кино. Сидит ли или не сидит зритель в зале, мало его или много, тот ли он, на кого рассчитывал режиссер, или не тот — фильм от этого не становится ни лучше, ни хуже. Но это только на первый взгляд. От количества и состава кинозрителей решительным образом меняется реакция, и один и тот же эпизод может приниматься совершенно поразному.

Вот почему проверить свою работу режиссер кино может только на киносеансе в зрительном зале, заполненном обычными, а не отобранными зрителями.

И если в том месте фильма, где режиссер рассчитывал на смех, этого смеха не произошло, то от этого отмахнуться нельзя, решив: «ну что же поделаешь, не засмеялись, так не засмеялись». Нет, это беда, настоящая беда. Острота сразу становится пошлой. Режиссерский прием выглядит шитым белыми нитками.

Если, рассчитывая на интересность драматической ситуации какого-то куска, режиссер в чем-то просчитался, а это одинаково может случиться и в игровом и в документальном фильме, и если в результате этого просчета вместо тугой тишины возникает кашель, — это беда.

Пусть падение внимания продолжается всего полминуты, все равно беда.

Безразлично, сколькими метрами это измеряется. Упущено внимание. Потерян контакт.

Фильм кажется коротким или длинным, стремительным или затянутым вовсе не от количества метров, а от характера зрительского напряжения.

Бывает так, что для повышения этого напряжения нужно не уменьшать, а увеличивать метры, потому что для повышения внимания необходимо прежде всего повысить тему.

Представьте себе, что в фильме есть кусок, где героиня плачет. Кусок оказался затянутым. Значит ли это, что нужно его механически сократить с пятнадцати метров до семи. Нет. Обычно такое сокращение ничего не дает. А вот если повысить тему, так и затянутость исчезнет. У Станиславского есть замечательное правило, по которому актер определяет тему не только куска, но даже отдельной фразы или паузы, спрашивая самого себя: «что я хочу?» Это «что я хочу?» от данного куска относится и к режиссеру. И вот если «по Станиславскому» и режиссер и актриса решат всеми силами показать, как героиня хотела не плакать, как она старалась не показать своих слез, сдержать плач, как ей это было трудно, и как она в конце концов потеряла власть над собою и закричала от горя, и как все в ней переключилось и она стала бросать это горе в тех, от которых минуту назад старалась его скрыть, и как возникло новое «хочу» — тогда можно плакать хоть пятьдесят метров, и никто в зрительном зале не кашлянет. Повышение темы иногда может быть достигнуто простым перемонтажом куска, но тем не менее этот перемонтаж необходимо сделать. И окончательно укажут на эту необходимость только зрители, и никто другой.

Если пять «дегустаторов», даже очень много понимающих в кино, смотрят приготовленную режиссером работу и советуют ему что-то удлинить или что-то укоротить, они вовсе не всегда будут правы.

Когда впервые видишь свой фильм на широком зрителе, то кажется, будто пустил своего ребенка переходить речку по очень узкому мостику, по бревнышку, и ребенок этот то идет уверенно и ловко, то качается и вот-вот свалится. А помочь ему невозможно — ни крикнуть, ни подсказать, ни остановить, ни подложить второе бревнышко, ни подать руку. Мало того, когда он наконец «перебрался на тот берег» и фильм кончился, то нельзя объяснить этому ребенку: «В следующий раз когда пойдешь, так ты уж, пожалуйста, в этом месте не поскользнись, здесь мокро, а вот в этом месте иди спокойно и свободно, не волнуйся». На следующем сеансе снова сидишь в зрительном зале, смотришь, как твой ребенок в тех же самых местах качается, и знаешь наперед, где он поскользнется.

Я абсолютно убежден, что всякий фильм, и документальный и игровой, непременно нужно перед выпуском на широкий экран показать два-три раза зрителям. Обыкновенным зрителям: не представителям искусства и не знатокам кино, а тем обыкновенным зрителям, на которых картина рассчитана. Туда, к этим зрителям, должны прийти члены Художественного совета или дирекции, принимающие фильм. Там должна происходить эта приемка.

И вот после того как фильм на зрителях был два или три раза показан, а режиссер, и оператор, и вся группа, делавшие фильм, посидели в зале со своими блокнотиками и записали определенное количество замечаний для себя, нужно дать время на то, чтобы фильм сделать окончательно.

Вовсе не обязательно при этом организовывать зрительскую конференцию. Настоящие зрители — люди, как правило, скромные. Они не говорят. Их можно осторожно расспросить, выходя вместе с ними из кинотеатра. (Конечно, не выдавая себя и не говоря: «Вот я режиссер, скажите, что вам понравилось и что не понравилось?», — но заставлять их выходить на трибуну почти бессмысленно. Как ни странно, те, кто вышел на трибуну,

не всегда являются представителями тех, которые молчат.

И никакими анкетами нельзя так полно определить мнение зрителей, как определяется оно непосредственно зрительской реакцией.

Я мечтаю о том, что когда-нибудь метод проверки фильма на зрителе для дальнейшей его доработки станет обязательным. Не я его придумал. Чаплин, как мне говорили, делал это всегда.

Чтобы закончить статью, мне нужно вернуться к ее теме — то есть к образности, возникающей от столкновения документов, — и для этого необходимо сказать о тридцати метрах начала фильма и шестидесяти метрах его конца.

Как я уже говорил, фильм лишен изобразительной, или эмоционально-сюжетной музыки. Если она и есть в нем, то только как документ. И именно благодаря этому мы не сразу поняли, что же нам делать с титрами? На чем же они будут лежать? Совсем уж пустые? Когда на небе идут облака и нет ни единого звука — это хорошо. Когда идут титры и нет ни единого звука — это не очень складно. А в то же время только для титров писать музыку было бы совсем нелепо. Зрители не удивились бы тому, что она возникла, но были бы в полном недоумении от того, что она прекратилась.

И мы положили на титры звуки. Закадровые звуки. Те самые, которые будут в нашем фильме. Звуки природы — пение птиц, карканье вороны, скрип снега, топот лошадей, шум и крик детей. А зрительно под титрами смонтировали глаза, просто человеческие глаза: молодые, старые, детские. И получилось, что глаза эти смотрят куда-то, откуда идут звуки. Глаза стали слушать звуки. Нам это понравилось, потому что подтверждало название фильма. Глаза на экране видели то, что слышали уши зрителей, и зрителям хотелось увидеть это. И это было рядом.

Но как кончить фильм? Хотелось бы сделать рамку, те же глаза. Но откуда они возникнут и что их объединит? Те же самые звуки? Плохо. Они уже были раскрыты фильмом. И вот в самый последний момент, вовсе не предусмотренный сценарием, возник финал. Финал, который весь оказался построенным на музыке, да еще на великолепной музыке Прокофьева. Эта музыка — тоже финал, финал Первой симфонии.

Как часто бывает у Прокофьева, она лежит на сплошном моторе, железном, не сдвигающемся в стороны, не меняющем темпа. И на моторе этой музыки в таком же моторе движения скачут кадры по метру, по три четверти метра, в зависимости от музыкальной фразы. Они не имеют прямого смыслового монтажа. Иногда это контраст, иногда это развитие, иногда это нарочно стоящие рядом два кадра, которые друг к другу не имеют как бы никакого отношения: рука маленькой девочки, сорвавшей цветок, и рука женщины, пришивающей пуговицу; ноги бегущей лошади и ветер в листьях деревьев; маленький мальчик, запихивающий пальцами кашу себе в рот, и птица, кормящая своих птенцов. Два раскрытых клюва и два раскрытых граммофончика цветов; ноги в сапогах и ноги на каблучках; рыба, вынутая из воды, и книжка, снятая с полки; мочалка, моющая стекло, и мочалка, трущая спину какого-то человека в бане. Это обыкновенные явления жизни, самые обыкновенные, которые в столкновении своем создают ощущение счастья жизни, ее удивительности.

Калейдоскоп разносюжетных кадров кончается глазами из наплыва в наплыв и надписью на них: «Удивительное рядом».

Ну вот я и закончил. Снова повторяю: мой роман с кино возник сравнительно недавно. Как всякий любовник, я был ослеплен, и каждый день моя возлюбленная казалась мне все краше и краше. А последние дни романа превратились в полное счастье. Это были дни монтажа финала.

И не потому я счастлив, что уже очень горд этим монтажом, а потому, что сквозь него впервые до конца почувствовал, как велика сила документального кино.

Оказывается, десять документальных кадров по метру каждый, не имеющие друг к другу никакого отношения, могут в столкновении своем создавать образы, раскрывающие большие темы жизни.

Это просто удивительно.

Хорошо понимаю, что радость от встречи с образностью документа испытали многие, но от этого моя радость не становится меньше. И конечно, хочется испытать ее еще раз. Строже отнестись к отбору документов, смелее, острее столкнуть эти документы друг с другом. Быть внимательнее к логике развития мысли, теме. Заставить зрителей волноваться от встречи с правдой жизни, чтобы ощутили они ее полностью.



Г. НИФОНТОВ, Г. ФРАДКИН

Наука, кино, время...

Никогда еще журнал «Искусство кино» не уделял так много внимания проблемам научно-популярного кино, как в прошлом, 1962 году. В самом деле, три больших статьи — М. Арлазорова, Д. Яшина и В. Шнейдерова — и статья В. Ахутина в течение одного года. И все они, каждая по-своему, утверждают: плохо, неблагополучно в научно-популярном кинематографе.

Мы тоже не собираемся утверждать, что дела обстоят очень хорошо и не отвергаем критику в адрес научно-популярного кино. Но сразу хотим сказать, что положение дел можно критиковать по-разному. Одни констатируют недостатки и приходят к безрадостным, пессимистическим выводам, а другие тоже говорят о недостатках, но видят процесс развития, видят перспективу и приходят к выводам оптимистическим. Нам кажется, что ближе к истине последние.

Да, это факт, что среди научно-популярных фильмов преобладают фильмы малоинтересные, слабые в художественном отношении. Это факт, что в большинстве наших фильмов отсутствует талантливый сценарный замысел, талантливая режиссерская трактовка темы. Это факт, что многие важные темы, за которые в последние годы бралась киностудия «Моснаучфильм», не получили яркого кинематографического воплощения. К ним относятся такие, например, фильмы, как «Автоматика — техника семилетки», «Наука служит людям», «Здесь работают автоматы» и другие.

Все эти фильмы, призванные пропагандировать достижения современной науки и техники, должны были бы нести зрителям мысль интересную, глубокую, оригинальную, говорить со зрителем увлекательным художественным языком научно-популярного кинематографа. Но этого не случилось. Они вошли в обширный фонд посредственных кинопроизведений.

Одним словом, если говорить о научно-популярном кино в целом, то серость многих фильмов является фактом. Вот почему качество наших фильмов — это главная проблема, которая должна волновать, беспокоить работников научно-популярного кинематографа.

Как это ни удивительно, но фактом является и то обстоятельство, что никто из авторов критических статей сколько-нибудь внятно не поставил этого самого основного вопроса, которому как раз и посвящено постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

НЕТ! — ИЛЛЮСТРАТИВНОМУ КИНЕМАТОГРАФУ

Высокому качеству научно-популярных фильмов давно уже мешает одна старая и опасная болезнь — иллюстративность мышления сценаристов и режиссеров. Посмотрите любой из плохих наших фильмов, и вы увидите, что беда, как правило, всегда одна и та же. Зрительный ряд, иллюстрация за иллюстрацией подкладывается под дикторский текст.

Вот фильм «Мал золотник», посвященный интереснейшей и актуальной технической проблеме миниатюризации, то есть созданию машин и приборов, имеющих малый вес и размеры. Это откровенная и скучнейшая кинолекция. Трудно поверить, что в наше время можно так плоско и уныло строить кинорассказ о достижениях современной техники.

Приведем один пример из этого фильма.

Зрительный ряд	Голос лектора
Панорама по миниатюрным моторам внутреннего сгорания. В кадре появляется профессор. Он демонстрирует мотор.	Познакомимся теперь с миниатюрными двигателями внутреннего сгорания, которые тоже могут помочь развитию народного хозяйства.
Мотор в руках профессора.	Вот детали такого двигателя. При мощности в полторы лошадиные силы двигатель весит всего 390 граммов.
Запускается и работает миниатюрный двигатель.	Топливом для него служит солярка, которая самовосп л а м е н я е т с я, благодаря высокой степени сжатия.
Аппарат отъезжает от крупного плана мотора, установленного в байдарке.	Подобный двигатель может найти широкое применение.

По такому «творческому» принципу построен весь фильм, и, заметим, не учебный, не инструктивный фильм (для этих целей такой принцип тоже не годится), а фильм научно-популярный, рассчитанный на широкий круг зрителей.

Такой иллюстративный метод мышления в научно-популярном кино, как метастаз, разъедает и губит живую ткань нашего искусства. Именно искусства, требующего поэтического отношения к предмету экранизации, требующего своей драматургии, своей художественной формы.

Как никогда, проблема художественной формы должна сейчас занимать работников научно-популярного кино. Это проблема идейно-художественного качества наших фильмов. В этой связи стоит привести слова из статьи А. Скабы, опубликованной в журнале «Коммунист» (1962, № 12):

«Сейчас, когда общий культурный уровень народа значительно вырос, требования к искусству, к его художественной форме намного увеличились. Нельзя отрывать или противопоставлять требования к идейности произведения требованиям к мастерству, совершенству художественной формы. Свою идейно-воспитательную функцию произведение искусства может выполнить только тогда, когда оно будет обладать силой эмоционального, эстетического воздействия на зрителя, слушателя, читателя. Незрелое художественное произведение не вызовет волнения, заинтересованности, не донесет до сознания людей свои идеи».

Кому же не ясно, что эта мысль имеет прямое отношение к научно-популярному кино. Нам надо объявить войну тем нашим фильмам, в которых господствует иллюстративность, сухая информационность, в которых отсутствует образность, художественное оригинальное кинематографическое мышление их авторов.

СТАТИСТИКА НЕ РЕШАЕТ...

Итак, мы делаем много серых фильмов. Конечно, легко с помощью статистических подсчетов доказать, что таких фильмов большинство, и сделать отсюда самые пессимистические выводы о положении дел в научно-популярном кино. Но не надо торопиться. Сначала следует присмотреться к процессам, происходящим в этой области киноискусства, и определить, каковы же тенденции развития научно-популярного кинематографа. А он живет и развивается не на необитаемом острове, не в вакууме. Он существует в той же среде, что и кинематограф художественный. На него влияли и влияют те же условия жизни. И положительные и отрицательные. На нем тоже сказались пагубные последствия культа личности, перед ним стоит так же остро сценарная проблема, проблема талантливых кадров, проблема традиций и новаторства и т. п. Но нельзя не заметить, что в научно-популярном кино в массе посредственных фильмов появляются уже интересные, яркие, подлинно художественные кинопроизведения, к которым мы вернемся позднее. Они-то и свидетельствуют о том, что идет глубокий и плодотворный процесс, таящий в себе широкую перспективу развития. Именно поэтому статистический метод оценки состояния научно-популярного кино не годится. Как он не годится, к слову сказать, и для оценки художественного кинематографа. Но вернемся к нашим недостаткам, к недостаткам действительным, а не мнимым, в которых нас упрекают критики-пессимисты.

ГДЕ ПОЭТЫ НАУКИ В КИНО?

Когда заходит речь о научно-популярном кино, нередко приходится слышать от мало осведомленных критиков, что в этой области кинематографа царит засилье биологических фильмов, то есть фильмов о дикой природе. Надо наконец поставить все точки над «и» и открыто выяснить давно угнездившееся недоразумение.

До чего же оказываются стойкими узкие, давным-давно сложившиеся представления о главной тематике научно-популярных фильмов. Да, современное научно-популярное кино как отрасль советского кинематографа пошло от биологического фильма.

Как же можно говорить о преобладании биологической темы сегодня, когда выпускается сто научно-популярных фильмов, среди которых фильмов биологических можно насчитать не более четырех-пяти в год?

Почему же до сих пор имеет хождение легковесная молва о засилье биологической тематики? Может быть, дело тут не в количестве таких фильмов, а в их качестве, в их художественных достоинствах, в поэтической интерпретации темы, в результате чего эти фильмы как раз и запоминаются?

В самом деле, широко известно, что биологический жанр в научном кино имеет уже богатую историю, огромный опыт, а главное — он привлек к себе авторов и режиссеров, любящих эту тему, хорошо знающих природу и умеющих поэтически рассказать о ней зрителям. Отсюда и художественные качества фильмов о жизни природы. Если бы ядерная физика или, скажем, кибернетика имели в научно-популярном кино своих поэтов, хорошо знающих и любящих эти области знаний, то, вероятно, и об этом были бы созданы поэтические фильмы в интересной художественной форме. Конечно, быть поэтом кибернетики в кино значительно труднее, чем поэтом природы, но так или иначе, в научном кино таких поэтов-кинематографистов пока мало. И все же проблемы, которые мы называем актуальными проблемами современной науки, еще ждут своих мастеров-художников. У нас в научном кино еще нет своего Д. Данина, В. Орлова, К. Андреева, О. Писаржевского и других поэтов науки, которых имеет научно-популярная художественная литература.

Вот это действительно один из самых серьезных недостатков нашего научного кино.

О НЕДОСТАТКАХ МНИМЫХ

Давно уже известно, что призывать к борьбе с недостатками мнимыми — это значит отвлекать от борьбы с действительными недостатками.

Нам кажется, что именно эту ошибку совершают авторы статей в «Искусстве кино», и особенно М. Арлазоров и Д. Яшин.

Прежде всего они заблуждаются в оценке тематической направленности наших фильмов, утверждая, что самые актуальные проблемы современной науки выпадают из поля зрения деятелей научно-популярного кино.

Получается, что только они, авторы статей, знают и понимают, что сегодня зрителей интересуют проблемы ядерной физики, космонавтики и космогонии, электроники и химии, а остальные работники научно-популярного кино об этом не догадываются, не понимают этого или не хотят понимать. Нет, все мы знаем, куда нам нужно идти, о чем нужно делать фильмы. Но надо делать фильмы на эти темы хорошие, интересные, а мы уже показали, что это сегодня не так просто.

Достаточно посмотреть тематический план 1963 года или перспективный трехлетний план, чтобы убедиться в том, что мы не уклоняемся от главной магистрали нашего движения и хорошо понимаем свой долг перед народом, перед партией, в своей Программе определившей и наши задачи.

А если говорить о продукции последних лет, выпущенной только «Моснаучфильмом», то можно увидеть, что актуальным проблемам современной науки посвящено не так уж мало фильмов.

Среди них вы найдете фильмы о кибернетике («Мозг и машина», «Счетная техника», «Быстрее мысли»), о космонавтике («Первый рейс к звездам», «Снова к звездам», «Звездные братья», «Освоение космоса»), о ядерной физике («Атомный ледокол «Ленин», «Прометеи нового века»), о химии («В мире химических превращений», «Волшебный камень»), о радиоастрономии («Голоса вселенной»), об автоматике («Наши друзья-автоматы»), о биотоках головного мозга («Шифр альфа-тэта»), о математике («Пятый постулат») и другие. О некоторых из этих фильмов можно говорить как о творческих удачах их авторов.

Говоря о темах современной науки, не надо забывать при этом о самом массовом и популярном источнике научной информации, каким является киножурнал «Наука и техника» (а о нем, к сожалению, часто забывают). Каждый месяц — восемь маленьких фильмов-очерков по самым актуальным научным и техническим вопросам! В самом деле, значение этого старейшего журнала в деле пропаганды научных и технических знаний трудно переоценить. И он заслуженно пользуется успехом у самых широких зрительских кругов. К сожалению, работники этого журнала вовремя не заметили этого возросшего в последние годы значения.

ЦК КПСС в своем решении от 11 декабря 1962 года справедливо указал студии «Моснаучфильм» на серьезную ошибку, допущенную журналом в двадцатом номере, который незаконченную научную работу представил как готовую к практической реализации. Это указание ЦК КПСС еще раз напоминает нам, что необходим самый серьезный и тщательный подход к показу достижений науки и техники, не допускающий приукрашивания и лакировки. Оно также свидетельствует и о том, что научно-популярный кинематограф стал важным источником научно-технической информации.

Зрителей интересуют также и фильмы по сельскому хозяйству, историко-партийные, географиче-

ские, фильмы, воспитывающие эстетические взгляды. Наконец, их интересуют и биологические фильмы, формирующие материалистическое мировоззрение, прививающие любовь к природе, к родной земле.

Нет, неправы критики-пессимисты, утверждающие, что работники научно-популярного кино отворачиваются от трудных проблем современной науки, предпочитая более легкие темы периферийного значения.

ЧИСТОТА ЖАНРА

Надо сказать еще об одном мнимом недостатке, который видится критикам научного кинематографа.

Нас, работников научно-популярного фильма, часто упрекают в том, что мы уклоняемся в своих фильмах от чистого жанра научного кино, что многие наши фильмы то слишком документальны, то слишком художественны, слишком широки по охвату материала или слишком публицистичны.

Но что такое чистый жанр научно-популярного кино?

Владимир Ильич Ленин говорил, что «чистых» явлений ни в природе, ни в обществе *нет* и быть не может,— об этом учит именно диалектика Маркса, показывающая нам, что самое понятие чистоты есть некоторая узость, однобокость человеческого познания, не охватывающего предмет до конца во всей его сложности». Можно утверждать, что нет «чистых» явлений ни в киноискусстве, ни в литературе. Л. Толстой, например, уже во время работы над «Войной и миром» «боялся», что его «писание не подойдет ни под какую форму». «Что такое «Война и мир»?» — спрашивал Толстой. И отвечал: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось...»

Так вот нам думается, что сторонники «чистого» научно-популярного кино, отказывая нам в праве искать и привлекать для выражения идеи фильма самые разнообразные кинематографические средства, занимают архаичную, неправильную позицию. Хотят они этого или не хотят, но они становятся на пути поисков н о в о г о в нашем кино.

Особенно откровенно излагает такую точку зрения в своей статье Д. Яшин. Он упрекает нас за то, что мы в некоторых фильмах увлекаемся публицистическим аспектом трактовки темы и, следовательно, занимаемся не тем, чем мы обязаны заниматься. Но что значит публицистика в наших фильмах? Это политическое осмысление достижений нашей науки и техники. А Яшин ставит плохую отметку таким фильмам, как «Снова к звездам» и другим, за то, что в них много публицистичности, уверяя что это-де не наше дело, а забота документалистов.

Говоря о научно-популярном и документальном кино, Д. Яшин воздвигает между ними китайскую стену. По Яшину, получается, что сфера научно-популярного кино — это чистая наука, а сфера кино документального — это политика, публицистика. Борясь за чистоту жанра, за «чистоту риз» научного кино, Д. Яшин, по существу, тянет нас назад к безнадежно устаревшим формам кинопопуляризации научных знаний.

Если бы нашелся человек, который предложил бы в клетку для канарейки поместить слона, даже небольшого слона, слоненка, то были бы все основания усомниться в здравомыслии такого советчика. Такая попытка должна закономерно потерпеть неудачу.

Этот пример, конечно, гипербола. Но он должен помочь нашим оппонентам понять, что в наше время, когда наука шагнула к новым горизонтам, когда она уже обгоняет фантазию, нельзя делать о ней фильмы по-старому.

Нельзя современного слона науки уместить в рамки канареечной клетки.

Следует напомнить сторонникам чистоты жанра, что, ратуя за эту чистоту, они рискуют отстать от жизни и будут просто топтаться на месте, на том самом месте, где зародилось искусство научно-популярного кино, когда оно в силу своего младенческого возраста делало тогда еще робкие шаги, смотря в основном себе под ноги.

А жизнь ведь идет вперед. Развиваются, живут другой жизнью и те науки, о которых так пекутся ревнители чистого жанра.

Эти науки уже сами перестали быть «чистыми», обособленными, они уже не могут жить друг без друга, постоянно вторгаясь одна в другую (биофизика, астрофизика, астроботаника и т. д.).

Следовательно, было бы опасным и вредным замыкать в устаревшие рамки живой и в общем еще совсем молодой организм научно-популярного кино.

Представьте себе, что научно-популярные фильмы об устройстве кибернетической машины или о сущности химии полимеров будут сделаны старыми ограниченными средствами чисто дидактического научно-популярного кинематографа. Что же получится? Это будет длиннейшая лента, и не только скучнейшая, но и малопонятная, неинтересная широкому зрителю. Очевидно, необходимо найти поэтическое, вдохновенное решение темы, чтобы рассказать о возможностях кибернетических устройств, об их роли в человеческом прогрессе, о величии человеческой мысли, о горизонтах, которые открывает

кибернетика. Пусть зрители из этого фильма не узнают, как работает та или иная лампа или полупроводник в кибернетической машине, но такой фильм расширит кругозор зрителей, заставит его гордиться достижениями отечественной науки и техники, вселит уважение к могуществу человеческого ума, разбудит жажду узнавания нового.

ЧЕЛОВЕК НА ЭКРАНЕ

Сторонников «чистоты жанра» опрокидывает сама история становления научно-популярного кино. Было время, когда доказывалось, что это только «предметный» кинематограф. В наших фильмах когда-то не допускалась даже мысль о возможности использования человека на экране. Вполне серьезно люди спорили: можно показать на экране человеческие руки или нельзя (речь даже не шла о том, чтобы показать человека целиком). Только руки! Потом жизнь решила этот спор явочным порядком — не только руки, но и человек, но и актер, который в ряде случаев способен гораздо убедительнее и выразительнее работать на экране, нежели простой натурщик. Конечно, «предметный» кинематограф в нашем кино и сегодня имеет право на существование. Но нельзя не учитывать, что сегодня он стал только частью большого научно-популярного кино.

Существующей путанице немало способствует и то, что на одних и тех же студиях делаются фильмы действительно популярные—для массового зрителя— и фильмы заказные (инструктивные и учебные), рассчитанные на специальную, узкую аудиторию, но зачастую также называемые научно-популярными.

ЧИСТОТА ЖАНРА ИЛИ ЧИСТОТА АДРЕСА?

С нашей точки зрения, следует вести решительную борьбу не за чистоту жанра, а за чистоту адреса.

Если фильм инструктивный, если при замысле аннотации он ставит определенные цели и имеет в виду определенную аудиторию, которой важны точные знания по интересующему ее предмету, то нужно привлекать при создании фильма только те средства кино или других видов искусства, которые органичны целям и задачам этого фильма. Но такой фильм не надо называть научно-популярным, рассчитанным на широкую публику.

А на какого зрителя должен быть рассчитан научно-популярный фильм?

И здесь пока не все ясно. Есть сторонники точки зрения, по которой фильм должен быть понятен всякому зрителю, и в том числе не слишком интересующемуся наукой и техникой.

Правильно ли это? А как быть со множеством очень сложных научных проблем, о которых просто с экрана и не расскажешь? Может быть, прав итальянский писатель Джанни Родари, который писал: «...В жизни есть вещи, о которых можно рассказывать только сложным языком. Ведь не может же физик-атомник объяснить секреты материи в двух словах, доступных пониманию каждого. И мне кажется, что нельзя требовать от художника, чтобы его манера видеть мир и изображать его сводилась к знакам, понятным детям».

Другими словами: какой должна быть степень популяризации?

Должна ли она быть примитивной, спускающейся до уровня представлений каждого, или более сложной, рассчитанной на зрителя, имеющего, говоря словами В. И. Ленина, «серьезное намерение работать головой»?

Нам кажется, что мы все-таки должны ориентироваться именно на такого зрителя, а не на человека нелюбознательного, случайно забежавшего в кино. Фильм С. Райтбурта «Мозг и машина»—о кибернетике и фильм В. Архангельского «Шифр альфа-тэта» — о биотоках мозга как раз и свидетельствуют об уважении авторов фильмов к нашему новому, культурно выросшему, любознательному зрителю, желающему «все знать».

ДА! — КИНО ОБРАЗНОМУ, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМУ

В начале статьи мы говорили о том, что надо видеть процессы, происходящие сегодня в научно-популярном кино, для того чтобы определить, каковы же тенденции его развития.

Внимательный наблюдатель сразу отметит два полюса в этом развитии: устаревшую иллюстративную систему мышления сценаристов и режиссеров научного кино и уже явственно обозначившуюся сильную и здоровую струю подлинно художественного образно-публицистического осмысления материала, темы.

Вспомним образную систему такого фильма, как «Шифр альфа-тэта», который вводит нас с помощью подлинно художественных средств в сложный мир человеческой мысли, в механику биотоков мозга. Или фильм «Прометеи нового века», где вы ощущаете огромный масштаб и значение для человечества той работы мысли ученых, которая решает проблему управления термоядерными реакциями. В художественно-публицистической манере решен фильм

«Огненное копье», рассказывающий об одной из интереснейших новинок технической мысли. Своеобразная, но тоже образно-эмоциональная система мышления лежит в основе таких разных фильмов, как «Волшебное пламя», «День на реке», «Зову живых» и другие.

Можно с уверенностью сказать, что у работников научного кино обозначилась новая плодотворная тенденция. Не случайно они все чаще обращаются к фильмам, в которых решается тема человека, действующего в сфере науки и техники. Это те фильмы, в которых сценаристов и режиссеров привлекает мысль, духовный мир людей науки, литературы, искусства.

В таких фильмах зрителям всегда интересно следить за поисками истины, быть свидетелями этих исканий, неудач, находок.

Сейчас много говорят о том, что наш художественный кинематограф развивается по пути кино интеллектуального. Может быть, это и так. Но какому же жанру кино более всего определено быть интеллектуальным, как не научному кино?

Для решения научной и технической темы есть верный, с нашей точки зрения, рецепт, автором которого является Л. Толстой. Он говорил, что не то дорого знать, что Земля кругла, а то дорого знать, как дошли до этого. Рассказывать с экрана, как наука дошла до своих удивительных открытий, каким путем дошла, в процессе каких поисков истины,—вот благодарная и увлекательная задача работников научно-популярного кино.

«Все это хорошо, — скажут нам. — Но все это пока только тенденции в развитии научного кино. Когда же эти тенденции станут ведущими, преобладающими?»

ВЕТЕР ПЕРЕМЕН

Во всех сферах нашей жизни и творческой деятельности, во всех сферах искусства мы ощущаем благотворное веяние свежего ветра перемен, ветра смелой мысли, творческих дерзаний. Это ветер последних съездов, решений нашей партии. Люди не только получили возможность работать по-новому, но и сами все больше начинают понимать, что постарому уже работать нельзя. Этот процесс идет и в среде работников научно-популярного кино. Если говорить о старых наших кадрах, то они все больше начинают понимать мудрость восточной поговорки: «Нельзя на старом осле ехать и в то же время авторитет иметь». Поэтому и идет процесс перестройки мышления на современный лад. Этот процесс мог бы идти быстрее, если бы у нас было больше настоящих художников, умеющих сочетать логическое мышление с образным, владеющих мастерством художественной формы в научно-популярном кино, в этом очень сложном виде киноискусства.

Размышляя над проблемой творческих кадров, надо помнить, что научный кинематограф слишком долго не имел притока молодых, хорошо и специально подготовленных для научно-популярного кино сценаристов и режиссеров. Только в 1963 году ВГИК выпустит первую группу таких режиссеров. Среди них есть немало талантливой молодежи. За ними пойдут следующие выпуски режиссеров, владеющих всей палитрой кинематографического мастерства. И они вместе с мастерами старшего поколения будут решать новые задачи, сделают наметившиеся тенденции решающей силой в искусстве научно-популярного кино.

(Продолжение полемики о научно-популярном кино в следующих номерах журнала.)

Осенью 1949 года итальянские кинематографисты пригласили иностранных коллег на международный диспут, посвященный острой теме «Отражает ли нынешнее кино проблемы, волнующие современного человека?». Местом дискуссии был избран древний итальянский городок Перуджа.

Оживленная дискуссия шла уже второй день, чуть ли не подходила к концу, а советские кинематографисты, которых все ждали с особым нетерпением, все еще не прибыли.

Но вот наконец мы, два работника «Совэкспортфильма», несемся на катере к аэропорту в Венеции встречать нашу запоздавшую делегацию. Стремительно выскакивает из самолета нетерпеливый Всеволод Илларионович Пудовкин, не торопясь спускаются вслед за ним Б. Чирков и М. Папава. И тут же, словно из-под земли, у самолета появляется Лукино Висконти. Он случайно оказался в Венеции и, узнав о том, что должен прибыть Пудовкин, поспешил встретиться с ним на аэродроме. Висконти давно восхищался фильмами Пудовкина и мечтал познакомиться с ним. Забыв об окружающих, они наперебой делятся какими-то впечатлениями, о чем-то говорят то на английском, то на французском языках, и мы с трудом их разводим, чтобы усадить Пудовкина и его спутников в другой самолет.

Наконец мы ночью прибываем в Перуджу.

По дороге Всеволод Илларионович задает нам множество вопросов. Его интересует все, что происходит на дискуссии. Он хочет прежде всего знать, что говорилось о советском кино, о методе социалистического реализма. И чувствуешь: он едет не докладывать, а спорить. Не обороняться, а наступать.

Утром он уже в полной боевой готовности. Ни тени усталости на лице. Энергичный, подтянутый, Пудовкин через две ступеньки сбегает по лестнице из отеля на улицу. Все мы едва поспеваем за ним по дороге к палаццо, где шла дискуссия.

Старинный зал, расписанный фресками, был переполнен. Пудовкина встретили громовой овацией. Аплодисменты долго не давали возможности начать доклад. Он смущенно улыбался, то надевая, то снимая очки. Наконец произнес первую фразу. Зал затих. Говорил он с необычайным подъемом. Его последние слова потонули в аплодисментах. Рукопись, по которой читал свой доклад Пудовкин, сохранилась. Она публикуется с сокращениями.

Тамара ЛИСИЦИАН

Вс. ПУДОВКИН

Это направление мы считаем бесспорным

Позвольте мне начать с определения направления, в котором растет и развивается наше советское киноискусство. Это направление мы считаем бесспорным и полностью определяющим как содержание, так и форму лучших работ наших лучших художников. Это направление мы называем социалистическим реализмом.

Что же такое социалистический реализм?

Это тот метод работы художника над своим произведением, который наиболее глубоко связывает художника с живой окружающей его действительностью и, главное, делает художника прямым участником общенародного труда, то есть делает его энергичным и полноценным деятелем в создании коммунистического общества. Мы говорим «реализм», потому что наше искусство отражает жизнь во всей ее сложности и полноте. Мы говорим «социалистический», потому что творческая работа наблюдения и отражения жизни подчинены высоким общенародным целям развития социалистического государства.

Естественно, что такое направление в искусстве могло родиться только в условиях, создавшихся после Великой Октябрьской социалистической революции, когда наш народ, руководимый партией большевиков, взял в свои руки власть и вложил свои творческие силы в дело ломки старого и постройки нового общественного устройства. Естественно также, что дальнейшее развитие этого направления в искусстве было тесно связано со всеми трудностями, со всеми победами, со всеми

важнейшими событиями, имевшими место в истории развития и роста нашего государства.

Таким образом, мы имеем право сказать, что искусство социалистического реализма является прежде всего истинно демократическим, единственно глубоконародным искусством, и, кроме того, мы можем сказать, что социалистический реализм не может рассматриваться как одно из множества разнообразных направлений, существовавших и до сих пор существующих в различных странах. Эти разнообразные направления рождаются и умирают вместе с их авторами или с небольшой группой их поклонников.

Социалистический же реализм, рожденный жизнью народа, принадлежащий народу и развивающийся вместе с ним, так же бессмертен, так же вечно молод и неисчерпаем, как сам народ.

Когда я говорил о первых ростках нового киноискусства, появившихся в условиях, созданных Великой Октябрьской социалистической революцией, я, конечно, не собирался утверждать, что это новое искусство появилось, так сказать, на совершенно пустом месте. Я не собирался отрицать глубокую преемственную связь, безусловно существовавшую между первыми шагами советского киноискусства и великими достижениями прошлого русской культуры, которыми мы по праву гордимся до сих пор.

Идеи и творчество таких людей прошлого, как Пушкин, Гоголь, Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Толстой, Горький, явились тем огромным богатством, которое было в значительной мере использовано нашими молодыми художниками. Реалистические традиции школы Московского Художественного театра также явились плодотворными для нового киноискусства. Некоторые склонны полностью зачеркнуть какое бы то ни было значение русского киноискусства, существовавшего до революции, во времена царского режима. Но даже в страшные времена погони за наживой, разнузданного, торгашеского отношения к искусству среди наглых, рассчитанных на нездоровый успех названий, вроде «Венчал их дьявол», «Аромат греха», «В сетях разврата» и т. д., мы встречаем попытки перенести на экран классические произведения русской литературы — такие, как «Пиковая дама» Пушкина, «Отец Сергий», «Анна Каренина» и «Война и мир» Толстого.

Недавно умерший режиссер Я. Протазанов являлся в дореволюционное время крупной фигурой. Он осуществил ряд подобных постановок. К чести его, следует сказать, что в тогдашнее время во всем мире не существовало картин, равных его картинам по серьезности и глубине художественного подхода к искусству экрана. Следует отметить, что после революции тот же Протазанов сделал ряд ценных вкладов в советское киноискусство. В частности, ему принадлежит первая картина, посвященная Ленину.

Таким образом, можно утверждать, что молодое советское киноискусство не было безродным, лишенным связи с историческими завоеваниями русской прогрессивной мысли. Оно питалось ими так же, как сейчас объединенные народы нашего Союза питаются своей

Вс. Пудовкин среди советских и итальянских кинематографистов в Перудже



национальной культурой, свободно обмениваясь между собой ценностями. Конечно, русское кино во времена царизма не могло быть истинно национальным... Преимуществом в России пользовались иностранные кинопредприниматели, которые при полном попустительстве властей всячески душили ростки национального русского киноискусства.

Великая Октябрьская социалистическая революция положила конец буржуазной анархии в кино. По инициативе Владимира Ильича Ленина в августе 1919 года была проведена национализация русской кинопромышленности. Начиная с этой ставшей исторической даты кино освобождается от торгашеской, спекулятивной атмосферы. Наступает конец буржуазному использованию кинематографа в целях развращения широких народных масс. Начинается широкое развитие советского кино — национального по форме и социалистического по содержанию.

Я хочу прочитать здесь слова Ленина, написанные им о литературном творчестве, так как они имеют прямое отношение к любому виду искусства, в особенности же к кино. «Это будет свободная литература, —писал Ленин,— потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность».

В этих замечательных словах полностью определяется задача будущего развития советского искусства. Ленину же принадлежит знаменитое определение значения киноискусства для поднятия культуры широких масс. «Из всех искусств важнейшим для нас является кино»,— сказал он в беседе с Луначарским, подчеркивая огромную агитационную силу кинематографа, которую он предвидел, несмотря на то, что советское кино было в зачаточном состоянии.

Советское кино развивалось вместе с нашим государством под знаменем большевистских идей. История советского киноискусства обусловлена историей Советского государства...

На каждом отрезке времени — в связи с историческими событиями в жизни народа— по-своему складывались особенности советского киноискусства. Элементы нового метода социалистического реализма зарождались и росли в острой борьбе с враждебными течениями и группировками, находившимися под влиянием буржуазной и идеалистической эстетики. Партия своей политикой помогала росткам нового. Тщательно выпестовывала еще не окрепшее, но полное сил молодое искусство. Первые годы революции были связаны с глубоким политическим и социальным размежеванием общественных сил. В среде интеллигенции существовал раскол. Одни, лучшие, прогрессивные представители русской интеллигенции, шли с пролетариатом и без колебаний переходили на сторону революции. Другие или колебались, или бесповоротно уходили вместе с буржуазией.

В среде кинематографистов честные, демократически настроенные мастера без тени сомнения стали работать вместе с победившим классом. Национализация кинопромышленности создала необходимые условия для их творчества. Советское государство отпускало необходимые деньги, восстанавливало и организовывало киностудии, приводило в порядок кинотеатры. В. И. Ленин уделял много внимания кино. По его инициативе начала энергичную работу кинохроника. «Производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники»,— говорил В. И. Ленин в беседе с А. В. Луначарским. Эти слова имеют глубочайший смысл. Высказанной им мыслью Ленин направлял деятельность кинематографистов в сторону приближения к жизни народа...

По инициативе Ленина были организованы агитационные кинобригады, разъезжавшие по всей стране. В бригаде участвовали молодые кинооператоры и режиссеры, снимавшие как события на фронтах гражданской войны, так и важнейшие события, связанные с жизнью народа, борющегося за новое общественное устройство...

На основе хроникальных съемок зародились первые своеобразные фильмы, носившие публицистический характер. В них авторы стремились тематически объединить документальные кадры, снятые разными операторами в разных местах. Подобные фильмы давали возможность еще ярче, в подчеркнутой форме выявлять пафос революционного подъема народных масс и утверждать воинственную непримиримость народа в борьбе за свою независимость и свое будущее. Появилась своеобразная школа режиссеров-документалистов, посвятивших свои силы изображению

«жизни, как она есть», как они выражались. Первые образцы кинопублицистики были созданы режиссером Д. Вертовым и женщиной-режиссером Э. Шуб. Первые выпуски так называемой «Кино-правды» имели широкий и заслуженный успех, как эмоциональное и вместе с тем достоверное отражение исторического творчества народных масс. Следует сказать, что впоследствии принципы и методы работы Вертова получили неверное и уродливое развитие, приведшее этого режиссера к глубоким ошибкам и неудачам. Но об этом я скажу позднее, в связи с описанием борьбы за чистоту принципов социалистического реализма. Теперь же важно еще раз подчеркнуть глубокую связь, существующую между успешной работой советской хроники и формированием так называемой художественной кинематографии. В области художественной кинематографии процесс роста, связи с народной жизнью и превращения художника в прямого участника борьбы за полную победу социалистического строя проходил гораздо медленнее и сложнее.

Режиссерам и актерам художественного, игрового кино многое мешало на пути к верному изображению народной жизни. Прежде всего мешало недостаточное знание ее, привычка наблюдать ее издали с позиций изолированного созерцателя, мешали консервативные навыки и негодные теперь технические приемы старого дореволюционного кино, мешало также и неумение смело искать новые приемы, могущие помочь разрешению новых поставленных перед художником задач. Но все же, несмотря на множество препятствий, старые мастера смогли приблизиться к новым революционным темам. Таким мастером кроме уже упомянутого Протазанова мы прежде всего должны назвать режиссера И. Перестиани, который одним из первых сумел создать картину, близкую по духу революционному пролетариату. Его фильм «Красные дьяволята» по праву можно считать первым ростком социалистического реализма в художественной кинематографии. В этом фильме был нарисован образ рабочего, отдавшего свою жизнь делу революции и завещавшего своим детям продолжать борьбу за Советскую власть. Его дети, названные автором «красными дьяволятами», принимают участие в боевой походной жизни Красной Армии. Фильм был проникнут оптимизмом, жизнеутверждающей верой в победу и окончательное торжество революционного пролетариата.

Но не старые мастера решили в конечном счете победу нового направления в киноискусстве. Советская власть открыла широкий доступ в искусство талантам из всех слоев народа. В кино пришли молодые творческие силы. Это были люди самых разнообразных, иногда неожиданных для искусства профессий — инженер Эйзенштейн, врач Роом, химик Пудовкин, боец и политработник Красной Армии Эрмлер. На Украине пришел в кино живописец Довженко, в Грузии — скульптор Чиаурели.

Все эти люди принесли с собой молодой порыв, жажду немедленной деятельности и большую искреннюю смелость. Возникли горячие споры, дискуссии, разнообразные, иногда необходимые эксперименты. Деятельность этих людей еще была связана незрелостью, неопытностью, далеко не достаточным еще знанием всей сложности задач, поставленных живой действительностью перед советским киноискусством. Эта незрелость приносила много путаницы, особенно в теоретические положения, которыми щеголяли молодые художники. Особенный же вред эта незрелость создала тем, что открыла путь проникновению в среду киноработников тлетворного влияния буржуазного искусства...

В создавшейся сложной обстановке наша партия энергично помогала в борьбе против влияния чуждых, враждебных нам идей буржуазного искусства и настойчиво способствовала овладению советскими художниками принципами социалистического реализма... На XIII съезде партии принимается резолюция о задачах советского кино. В 1925 году ЦК партии принимает решение о политике партии в области художественной литературы. Это решение четко поставило вопрос о создании пролетарской, социалистической литературы, о необходимости борьбы советских писателей с враждебными идеалистическими влияниями, явившимися агентурой буржуазии. Решение привлекало внимание писателей к задачам революционной перестройки, проникающей глубоко в жизнь советского народа. В решении также ставился вопрос о партийном, большевистском воспитании молодых писателей. Решение имело огромное влияние не только на литературу, но и на все советское искусство, в том числе и на кинематографию.

В 1924—1927 годах ставится и выходит ряд картин, в которых уже совершенно по-новому решаются революционные темы. Одним из

первых таких фильмов, являющимся шедевром советского кино, оказался «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна. Тема была предложена партией в связи с приближением юбилея первой пролетарской революции 1905 года в России. Фильм был сделан в рекордно короткий срок — в три месяца...

Фильм «Броненосец «Потемкин» явился безусловно новым и исключительным по своей впечатляющей силе произведением искусства. Новизна и сила приемов, которыми он был выполнен, явно рождалась из новизны и силы революционной темы, глубоко продуманной и прочувствованной молодым художником. Революционный порыв восставших матросов как бы пронизал всю картину пламенным пафосом и раскрыл для режиссера целый ряд неожиданных и до тех пор невиданных форм экранного рассказа. Фильм произвел огромное впечатление во всем мире и оказал благотворное влияние на последующие работы советских мастеров. К особым достоинствам этого замечательного фильма следует отнести впервые выполненный убедительный и яркий показ большого коллектива людей, объединенных общими чувствами и общей деятельностью. Масса в этом фильме перестала быть серым, общим фоном для действия немногих выделенных героев. Она как бы выдвинулась вперед и сама стала героем картины. Но нельзя считать, как некоторые думали тогда, что живой показ массы людей, решающий многое в данной картине, вообще исключает важность и нужность глубокого раскрытия отдельных характеров с их индивидуальными особенностями.

Справедливость этого положения доказали последовавшие за «Броненосцем» картины. Одна за другой выходят картины В. Пудовкина «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Буря над Азией» («Потомок Чингис-хана»). На Украине режиссер А. Довженко создает «Звенигору» и «Арсенал». В Грузии М. Чиаурели ставит картину «Хабарда» — острую партийную сатиру на представителей буржуазной грузинской интеллигенции. В Ленинграде молодой Ф. Эрмлер снимает «Дом в сугробах» и «Парижский сапожник» — картины, посвященные проблемам новой социалистической морали. В Армении появляется с первыми картинами талантливый Амо Бек-Назаров.

Все авторы новых картин, начиная с Пудовкина, творчески используют многое найденное в «Броненосце «Потемкин» и вместе с тем развивают глубину и правдивость актерской игры, точность и правдивость человеческого образа. Традиции МХАТ, о которых я говорил выше, оказывают благотворное действие на эту важную работу. Человек на экране приобретает черты героя социалистического общества, окончательный и совершенный образ которого еще принадлежит будущему.

...Уже были собраны значительные творческие силы. Их воспитанием внимательно занималась партия. Общенародные усилия, направленные на восстановление сельского хозяйства и на индустриализацию страны, находили свое отражение как во все развивающейся хронике, так и в художественных, игровых фильмах.

Но при этом все отчетливее, все резче выступала необходимость очищения искусства социалистического реализма от всех наносных, чуждых, а иногда прямо враждебных элементов и течений, которые еще продолжали существовать в художественной среде и продолжали портить и мешать успешной работе многих талантливых людей...

Нужно заметить, что период, охватывающий примерно тридцатые годы, совпадает со временем появления и расцвета звукового кино... Сама жизнь предъявила тогда искусству требования дальнейшего быстрого развития культурно-воспитательного значения его произведений. Она требовала глубокой и органической связи искусства с партией и ее очередными задачами. Она требовала активного участия художников в общенародном труде. Вместе с тем, как я уже говорил, еще не вполне ликвидированные капиталистические, буржуазные элементы вносили в художественную среду разброд и неустойчивость, увлекшие многих мастеров на ложные субъективно-идеалистические пути. Эйзенштейн непосредственно после «Потемкина» и «Октября» ставит картину «Старое и новое», где он, взяв большую тему о борьбе прогрессивного крестьянства со старым укладом деревенской жизни, как бы возвращается к приемам своего первого фильма «Стачка», затемняя большой смысл мелкими, чисто внешними формальными трюками. Пудовкин увлекается изобретением новых технических приемов и тему о социалистической морали в картине «Простой случай» превращает в пустой сентиментальный рассказ о супружеской измене.

Многие другие художники замыкаются в кругу формальных исканий и таким образом

отходят от глубокой связи с реальной жизнью. Уже упомянутый мною режиссер-документалист Вертов превращает монтаж хроникальных кадров из связного и толкового рассказа о событиях в стране в музыкально-ритмическую, чисто формальную игру с вертящимися колесами, работающими молотилками и мелькающими крупным планом человеческими лицами.

Партия, как всегда, вовремя и точно указала художникам на их ошибки. В 1928 году происходит Всесоюзное партийное киносовещание. В ходе совещания определяются пути дальнейшего развития кинематографии.

Кино, «как самое важное из искусств», — говорится в резолюции, —«может и должно занять большое место в деле культурной революции как средство широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии, их художественного воспитания, целесообразного отдыха и развлечения». В апреле 1932 года публикуется решение ЦК партии о перестройке литературных организаций. Это решение еще раз указывает на огромную пропагандистскую роль искусства и оказывает мощное влияние на работу во всех областях искусства. Политика партии в эти годы направляется на выполнение заветов Ленина о партийности искусства. Ленин так писал в своей статье «Партийная организация и партийная литература»: «В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверх-человеков! Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы».

Для того чтобы художник мог стать партийным в своем творчестве, он должен прежде всего уметь точно различать все, что является чуждым и враждебным духу истинной демократии и социализма. Он должен стать философски образованным, воспитанным в духе большевистской самокритики человеком, чутким к любому искажению великих целей, поставленных перед собою его народом. Вот почему воспитательная работа партии была направлена на поддержку сознательной борьбы художников с враждебными духу социализма буржуазными влияниями. Для того чтобы как следует понять сущность этой борьбы, мне придется остановиться на ней особо.

Мы определяем эту борьбу прежде всего как борьбу с формализмом.

Что такое формализм?

Было бы ошибкой считать его одним из частных мелких направлений, подобных кубизму, экспрессионизму, футуризму и прочим бессчисленным «измам», то и дело появляющимся в разных странах. Формализм — понятие общее, включающее в себя все, что уводит художника от реальной народной жизни и ее запросов. Я поясню эту мысль. Представьте себе, что вы берете любую тему, пусть самую прекрасную и полноценную, пусть тему, тесно связанную с живой действительностью, и начинаете ее творчески развивать как художник. Перед вами два пути. Или вы будете беспрестанно проверять себя, снова и снова возвращаясь к наблюдению жизни, сравнивать создаваемое вами с живой правдой действительных процессов; беспрестанно заботиться о том, чтобы ваши мысли и цели совпадали с мыслями и целями народа, на пользу которого вы отдаете свои творческие силы, и, таким образом, продвигаться вперед.

Это будет первый путь. Или же вы пойдете по иному пути, на котором художник не хочет ничего и никого знать, кроме своего индивидуального мира, кажущегося ему единственной драгоценностью. Такой художник может легко увлечься какой-либо одной, частной стороной действительности, к которой он особенно чувствителен, ну, скажем, музыкально-ритмической ее стороной или внешне живописной и т. п. Такой художник часто незаметно для себя легко уходит от жизни со всей ее сложностью и полностью погружается в свой однобокий, обедненный, создаваемый лишь его воображением мир, все более и более становясь человеком, чуждым запросам человеческой культуры. От любого живого явления, перенесенного в этот воображаемый мир, остается только форма. Истинное ее содержание подменяется выдуманным, односторонним. И форма эта в конце концов искажается, становясь похожей не на часть действительного мира, а на часть глубоко субъективного, выдуманного, однобокого мира художника.

Это второй путь. Этим путем можно прийти к любому из «измов», кроме одного — социалистического реализма. Формализм любого типа и вида прямо противоположен социалистическому реализму, потому что социалистический реализм тесно связывает искусство с живой действительностью, а формализм отрывает и уводит его от нее.

Формализм активно враждебен искусству социалистического реализма. Все мы знаем, с какой жадностью буржуазия хватается за все, что может помочь ей затемнить сознание порабощенных ею классов. Она всегда готова платить любые деньги, создавать любую славу художнику, который сумеет увлечь зрителя или читателя в сторону от реальных, жизненных вопросов и противоречий. Формалистические школы в искусстве представляют для нее поэтому огромную ценность, как боевое оружие, как удобная возможность предлагать изготовленную ею философию, пропагандировать тот взгляд на жизнь, который нужен буржуазии для укрепления своих гниющих устоев. Только в картине или романе формалистического толка можно изображать счастье народов под эгидой империалистических покровителей. Только в такой картине можно клеветать на Советский Союз, искажая живую действительность. Художник-формалист, хочет он это или не хочет, фактом своей работы становится агентом буржуазии, ее помощником, а в некоторых случаях прямым проводником ее идеологии.

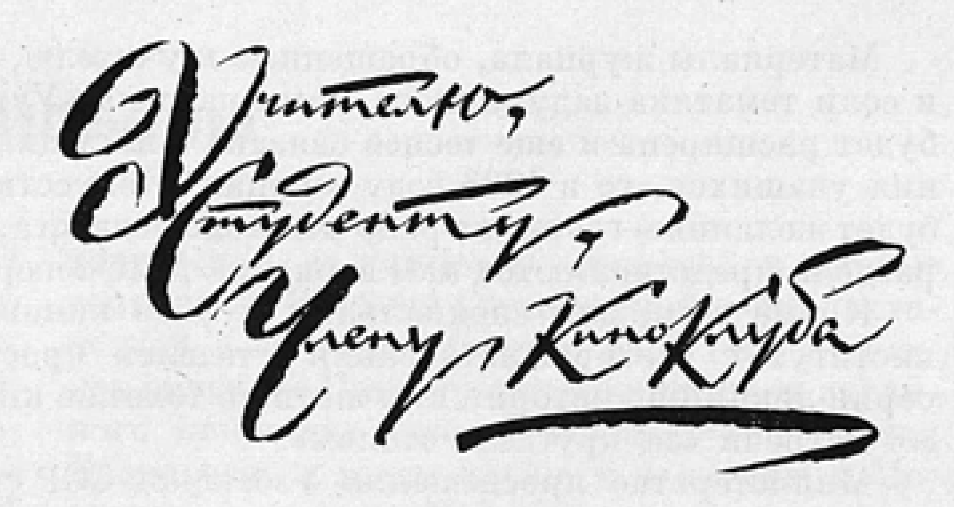
Описывая два пути художника, я давал лишь схему различия формализма и социалистического реализма, употребляя резкие определения и острый, ясно видимый контраст. На практике дело обстоит, конечно, сложнее. В борьбе с враждебными течениями в искусстве приходится иметь дело не столько с прямой, ярко выраженной формалистической школой, сколько с не менее опасными и вредными формалистическими тенденциями. Эти тенденции могут появляться в самых разнообразных видах.

Возьмем, например, картину на большую историческую тему. Подчиняясь формалистическим тенденциям, можно увлечься описанием внешней стороны событий, подменить раскрытие исторического смысла событий пышностью сопровождавших его церемоний. Можно вставить в картину любовные истории и ничего не значащие анекдоты с целью развлечь зрителя, ничего ему не раскрывая. Можно использовать весь этот арсенал драматургических трюков, при помощи которых американцы изготовляют в огромном количестве вредный хлам, называемый ими «историческими картинами».

Формалистические тенденции могут погубить художника самым неожиданным для него образом. Мне пришлось видеть в Польше небольшую картину, рассказывающую о работе в угольных шахтах. Режиссер, видимо, хотел честно познакомить зрителя с рабочими, с их благородным трудом. Но, увлекшись частностью, он вдруг потерял основную мысль картины, потерял ее цель и исказил ее содержание. В заключительном эпизоде картины описывается взрыв газа, пожар и героизм шахтеров, спасающих своих товарищей. Режиссер бросил все силы, весь арсенал своих приемов на этот эпизод. И музыка, и ритмический монтаж, и бесчисленные трагические лица плачущих женщин и мужчин, и длинная похоронная процессия увлекли режиссера на типичный формалистический путь однобокого раздувания одной, далеко не самой важной и решающей стороны жизни шахтеров. Результат получился нелепым. Из всей картины запомнился только этот непомерно раздутый эпизод.

Формалистические тенденции могут проникать в творческий труд художника и более незаметными, но всегда одинаково скверными по своим результатам путями. Хорошенькая, но пустая актриса, взятая для выполнения серьезной роли, стандартный американский прием, механически вставленный в драматургию, пустой комический трюк или сентиментальные слезы из глицерина — все это имеет одно происхождение: нелюбовь к своему народу, незнание его жизни и его запросов и нежелание принять участие в его великом труде.

Борьба с формализмом и формалистическими тенденциями может идти только по одному пути. По пути глубокого изучения художниками передовой философии и передовых общественных наук. По пути овладения ими, умения не только наблюдать жизнь, но и правильно, глубоко понимать ее и разбираться в ней. По пути воспитания в художниках глубоких патриотических чувств, любви к своему народу, к его прошлому и будущему и искреннего желания отдать все силы на службу общей деятельности. То есть по пути большевистского, партийного воспитания художников. Этим путем и шла наша борьба...



— Кино в школе займет такое же твердое место, как классная доска или книга,—эти слова, это предвидение первого наркома просвещения А. Луначарского особо хочется напомнить сейчас, когда партия поставила перед нашим обществом благороднейшую задачу — воспитать гармонически развитого человека,— когда искусство, и прежде всего кино, все глубже и органичнее входит в жизнь каждого. И нужно ли объяснять, какую роль в эстетическом воспитании может и должна сыграть школа. И надо ли повторять, что школа еще в ничтожной степени использует такое могучее средство эстетического и нравственного воспитания, как художественное кино, что учебные кинопособия — хорошее и нужное дело, но настала пора открыть большой кинематографии двери в советскую школу.

Задумав новый раздел «Учителю, студенту, члену киноклуба», наша редакция обратилась к министрам просвещения союзных республик с просьбой изложить свои пожелания, дать советы о содержании и форме статей. Первые ответы на наше письмо мы публикуем ниже.

Уважаемый товарищ редактор!

Министерство просвещения РСФСР ознакомилось с Вашим письмом и считает необходимым сообщить Вам, что публикацию в журнале «Искусство кино» материалов, обращенных к учителю, можно только приветствовать.

Вы несомненно правы, заявляя, что учителя должны иметь элементарные познания в области истории и теории кино. Тех сведений из этой области, которые получают студенты педагогических институтов в курсе учебного кино, недостаточно. Поэтому было бы желательно, чтобы в намеченном журналом «Искусство кино» разделе «Учителю, студенту, члену киноклуба» давались материалы по истории и теории киноискусства.

Кроме того, в этом разделе следовало бы публиковать статьи по вопросам методики использования художественных кинофильмов в учебной и внеклассной работе с учащимися, критические разборы кинофильмов на темы литературных произведений, изучаемых в школе, статьи о новых произведениях киноискусства, творческие биографии популярных артистов кино и материалы по вопросам техники современного кино.

И. о. министра просвещения РСФСР
А. МАРКУШЕВИЧ

Уважаемый товарищ редактор!

Министерство просвещения Узбекской ССР ознакомилось с материалами по теме «Кино и школа», опубликованными в Вашем журнале. Признавая, что школа почти целиком устранилась от задачи научить молодежь глубокому и верному восприятию и пониманию важнейшего из искусств — кино, нельзя не приветствовать инициативу и настойчивое стремление Вашего журнала помочь нам, работникам просвещения, преодолеть это отставание.

Вопрос, должна ли стать кинематография предметом серьезного разговора педагога со школьниками, вряд ли может быть сегодня дискуссионным. Более того, место этому разговору именно в классе, где художественный фильм вместе с книгой должен служить делу нравственного и эстетического воспитания. Несомненно и то, что учителю необходимы не только элементарные, а и широкие, систематические знания по истории, теории кино и особенно по методике использования кино в школе.

Материалы журнала, обращенные к учителю,— серьезное подспорье для педагога, и если тематика задуманного Вами раздела «Учителю, студенту, члену киноклуба» будет расширена и еще теснее связана с насущными задачами эстетического воспитания учащихся, то в 1963 году журнал «Искусство кино» попадет в каждую школу и будет желанным гостем на рабочем столе педагога. Направление и характер материалов раздела представляются нам верными, дело теперь за качеством публикуемых статей.

Кроме того, для специальных курсов киноведения в педагогических вузах и в институтах усовершенствования учителей просто необходимо кинопособие в виде серии лекций по истории и отчасти по технике кино, предложенное М. Роммом во время встречи «за круглым столом».

Министерство просвещения Узбекской ССР специальным письмом обязывает все органы народного образования на местах помочь учителям литературы, языков, истории, географии сделать кинофильм одним из сильнейших средств воспитания, научить молодежь смотреть его, разбираться в нем, уделяя этому время на уроках в классе. Вместе с тем мы будем собирать и распространять опыт использования в школе кино преподавателями всех других дисциплин, воспитателями, пионервожатыми.

С уважением

и. о. министра просвещения Узбекской ССР
К. УЛАЕВА

Мы назвали раздел «Учителю, студенту, члену киноклуба» новым. Это не совсем справедливо. Раздел этот, конечно, новый, потому что в нем особое внимание будет уделено проблеме «Кино и школа», но в то же время он и старый, потому что материалы, публикуемые в нем, являются логическим и естественным продолжением тех статей, лекций, обзоров, писем читателей, которые начиная с 1960 года давались в журнале под рубрикой «Народным университетам культуры».

Новый раздел «Учителю, студенту, члену киноклуба» обращен и к вам, слушатели университетов культуры, программы ваших кинофакультетов учтены в нашем плане. Но нам хотелось обратить особое внимание и оказать прежде всего помощь школе и педагогическим институтам, потому что кинематография, давно уже занимающая в духовной жизни школьника не меньшее место, чем книга, до сих пор не стала предметом систематических бесед в классе, в студенческой аудитории. Мы понимаем трудности, которые встают перед учителем, пионервожатым, даже преподавателем института. Для того чтобы вести интересный, яркий разговор с учащимися о кино, воспитывать у них любовь и понимание этого на первый взгляд такого доступного и простого, а на деле сложного и глубокого искусства, необходимо знать его самому, обладать познаниями в области истории и теории кино. Этой цели и должен послужить цикл лекций, статей, бесед по методике преподавания искусства кино, по истории и теории кино, рассчитанный журналом не на один год. И мы надеемся, что педагоги, любители киноискусства не останутся равнодушными к призыву редакции и мы узнаем из писем читателей о том, что понравилось и что не понравилось им в материалах раздела, чего они ждут от статей и лекций, которые будут помещены под этой рубрикой. В этом номере публикуется статья о творчестве создателей классического «Чапаева» бр. Васильевых. В дальнейшем мы будем рассказывать об основах, о специфике, об истории и теории киноискусства и потому позволим себе напомнить читателям об уже опубликованных и представляющих интерес как для педагога, так и для студента и для члена киноклуба статьях.

ПО ОСНОВАМ КИНОИСКУССТВА, ПО ТЕОРИИ КИНО: С. Фрейлих, Кино как искусство, 1961, № 1; Л. Парфенов, Виды киноискусства, 1961, № 7; Я. Варшавский, Образный язык экрана, 1962, № 8.

ПО ИСТОРИИ КИНО: Л. Павлова, Образ современника в кино, 1961, № 2; А. Грошев, Образ В. И. Ленина на экране, 1961, № 3; Н. Васильева, Советский историко-революционный фильм, 1961, № 5; И. Долинский, Советский исторический фильм, 1961, № 4; Л. Погожева, Экранизация литературных произведений, 1961, № 10; Д. Писаревский, Многонациональное советское кино, 1962, № 4; И. Кацев, Искусство — это взгляд на мир (Советские фильмы на международных кинофорумах), 1962, № 11.

О ВЫДАЮЩИХСЯ ДЕЯТЕЛЯХ КИНОИСКУССТВА: Л. Козлов, Творчество Эйзенштейна, 1961, № 9; Л. Парфенов, Всеволод Пудовкин, 1961, № 11; Р. Юренев, Александр Довженко, 1961, № 12; Ю. Ханютин, Сергей Бондарчук, 1962, № 7.

О ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОГО КИНОИСКУССТВА: Л. Погожева, Новое в советском киноискусстве, 1962, № 10.

Л. ПАРФЕНОВ

Братья Васильевы

Есть фильмы, ставшие спутниками нашей жизни: каждая новая встреча с ними обогащает, радует, по-настоящему волнует. На них учится молодежь, воспитываются целые поколения. Среди таких фильмов-спутников первое место по праву занимает «Чапаев» — картина с поистине удивительной судьбой. Вот уже около тридцати лет она потрясает и восхищает, находит горячий отклик в сердцах миллионов зрителей.

Глубиной идей, яркостью образов, совершенством художественной формы великий фильм «Чапаев» завоевал право на бессмертие и навсегда вписал в историю советского и мирового кино имена своих создателей — выдающихся режиссеров и кинодраматургов Сергея Дмитриевича и Георгия Николаевича Васильевых.

Когда мы вспоминаем творчество Васильевых, темы и образы их картин, покоряет прежде всего влюбленность художников в неповторимую героическую эпоху революции, обращает на себя внимание их пристальный и неизменный интерес к важнейшим генеральным вопросам своего времени. В «Чапаеве» и других картинах Васильевы стремились передать богатство и красоту народных характеров, рожденных революцией, показать их мужество и стойкость в наиболее трудные и напряженные моменты жизни страны.

Сегодня Васильевых нет с нами. Но их искусство принадлежит не только истории, потому что в нем содержится неиссякаемый запас таких значительных идей, глубоких мыслей и волнующих чувств, которые еще очень и очень долго будут дороги, необходимы людям. Искусство Сергея и Георгия Васильевых несет в себе высокий гражданский идеал, является примером беззаветного служения художников своему народу, своему времени.

«Работать просто и честно,— писали Васильевы.— Говорить с экрана ясно. Жить тем же, чем живет великий советский народ, в этом мы видим единственно верный путь для художника, который хочет, чтобы его произведения были достойны великой эпохи»*.

Таким «единственно верным» и был путь Васильевых в советском киноискусстве. Их творческая деятельность началась в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции. Осенью 1921 года в списках студентов Петроградского института экранного искусства появляется фамилия Сергея Васильева, а годом позже к занятиям в Московской студии «Молодые мастера» приступает Георгий Васильев. Активные участники гражданской войны, несмотря на свою молодость, они сумели приобрести богатый жизненный опыт, накопить интереснейшие наблюдения.

Быстро пролетают годы учебы, и вот уже Васильевы — редакторы-монтажеры: Георгий в «Госкино», а Сергей — в Московском отделении «Севзапкино». Судьба сводит их в одном здании в Москве на Малом Гнездниковском, 7.

Вспоминая впоследствии в своей автобиографии о первой встрече будущих «братьев», Сергей Васильев писал:

«Удивительный случай! В журнале «Советский экран» помещена статья за подписью «редактор-монтажер Васильев». Я не писал ее. В чем же дело?

Оказывается, у меня есть однофамилец, работающий в той же области — в «Госкино». Естественно, что нам необходимо познакомиться.

...Вскоре слияние всех киноорганизаций в единое «Совкино» соединяет нас в монтажной редакции на том же Малом Гнездниковском. Мы сидим друг против друга за монтажными столами, начинаем понимать друг друга с полуслова. Часто сообща работаем над одной картиной. ...Нас уже привыкли называть братьями. И, выходя на режиссерскую работу, мы решаем узаконить фактически сложившееся, принимая имя «братьев Васильевых» *.

Важное значение для начинающих режиссеров сыграла их встреча с Сергеем Эйзенштейном — они становятся его учениками.

Впервые на экранах зрители прочли имя режиссеров братьев Васильевых в 1928 году, когда в кинотеатрах начал демонстрироваться документальный фильм «Подвиг во льдах». Материалом для фильма послужили съемки советских кинохроникеров, запечатлевших ге-

* «Искусство кино», 1960, № 1, стр. 16.

* «Искусство кино», 1960, № 1, стр. 15.

роический подвиг экипажа ледокола «Красин», которому удалось спасти потерпевшую аварию итальянскую арктическую экспедицию Нобиле. Создавая этот фильм, Васильевы проявили незаурядное мастерство монтажа, сумев из фрагментарного материала создать целостный и интересный полнометражный фильм.

В изданной в 1929 году книге «Монтаж кинокартины» Сергей Васильев пытается теоретически обосновать целый ряд открытых на практике закономерностей киномонтажа, а также рассматривает другие важные вопросы, связанные с созданием художественного фильма.

«Кинопроизводственник — режиссер, оператор, художник, актер — должен знать и помнить, что монтаж — это многое... но не все,— пишет, в частности, Васильев, и дальше: — Переоценка монтажа может привести к целому ряду нежелательных явлений — к недооценке актерского творчества, к расчету на то, что «монтаж вывезет» даже халтурно сделанную картину и т. п.» *.

Тем не менее, на практике, работая над своей первой художественной картиной «Спящая красавица» по сценарию Г. Александрова, Васильевы сами в известной мере отдали дань этой «переоценке монтажа».

Острая и актуальная тема фильма, которую можно было определить заключительным титром: «Даешь искусство, достойное революции!», развивалась в картине под сильным влиянием ошибочных взглядов «Пролеткульта» на классическое наследие прошлого.

Художественное решение «Спящей красавицы» было чрезмерно усложненным, и это мешало зрителям следить за ходом сюжета. Многочисленные, иногда слишком обнаженные и однозначные кинометафоры затмили собой образы героев, происходящие события.

Неудача первого художественного фильма заставила молодых художников в известной мере пересмотреть свои творческие позиции.

«В 1932 году,— писали братья Васильевы,— мы ставим картину «Личное дело», где впервые особо остро звучит для нас проблема рождения актерского образа, становления характера героя»**.

Однако художественное несовершенство сценария А. Чиркова, положенного в основу фильма, не позволило режиссерам глубоко раскрыть характеры героев, показать всю сложность их взаимоотношений.

* С. Васильев, Монтаж кинокартины, М., 1929, стр. 8.

** «Искусство кино», 1960, № 1, стр. 16.

О своих дальнейших творческих исканиях Васильевы писали так:

«Нам была предоставлена полная свобода выбора материала и методов его художественной обработки. Это был серьезный экзамен для наших творческих возможностей.

При выборе темы мы исходили из того казавшегося нам очевидным положения, что обязанностью революционного художника является работа над основными темами современности.

Мы старались найти такую тему, которая была бы действительно основной, центральной темой. Мы остановились на роли партии. Потому что все наше с е г о д н я — это результат мудрого, умелого руководства партии. Тема волновала и воодушевляла нас. Но как ее разрешить, на каком участке?

Так как мы оба — участники гражданской войны и материал гражданской войны хорошо знали, мы решили обратиться к нему»*.

Васильевы дают заявку на экранизацию повести Д. Фурманова «Чапаев», произведения, по-настоящему взволновавшего их своей суровой правдой и глубиной человеческих характеров. В конце 1932 года они приступают на киностудии «Ленфильм» к созданию фильма, которому суждено было занять исключительное, неповторимое место в истории советского киноискусства.

Работу над каждой своей картиной Васильевы начинали с длительного и кропотливого сбора материала. Так было и на этот раз, хотя, казалось бы, материал был хорошо знаком художникам, пережит, прочувствован ими. Вначале Васильевы углубились в изучение исторической и мемуарной литературы, военных документов, иконографических и музейных материалов. Неоценимую роль в создании фильма сыграли дневники Фурманова, наполненные живым дыханием героических дней гражданской войны. Вторым этапом сбора материалов было у Васильевых ознакомление с местами, где происходили воссоздаваемые ими события. Они производили фотосъемки сел и деревень, степных равнин и лесных дорог, памятных по былым походам и боям, делали зарисовки костюмов, предметов быта, собирали реликвии. Третий и важнейший этап подготовительной работы Васильевых заключался в общении с живыми участниками исторических событий. Они встречались и подолгу

* Сб. «Чапаев», Кинофотоиздат, 1936, стр. 54—55.

беседовали с бывшими чапаевцами, жителями уральских деревень, воинами Красной Армии.

«Мемуары и живые люди — далеко не одно и то же,— любили говорить Васильевы.— Когда человек рассказывает о выстраданном и ты слушаешь его живую, образную речь,— это дает много больше, чем факты мемуаров или даже стенограммы того же участника гражданской войны. Живой рассказ приносит ощущение атмосферы событий — того главного, без чего не обойтись художнику» *.

Учитывая уроки «Спящей красавицы» и «Личного дела», а также используя опыт других мастеров кино, братья Васильевы особое значение в своей новой работе придают сценарию и работе с актерами.

Сценарий имел не один вариант. В этом сказалась высокая требовательность художников. Количество эпизодов постепенно сокращалось. Все действие концентрировалось вокруг главного и основного — ведущей темы произведения. И в жертву этому приносилось многое интересно разработанное, зрительно выигрышное.

Работа над сценарием продолжалась и в процессе съемок фильма в течение всех двух лет. Находились более острые и более выразительные решения, колоритные реплики, образные выражения. Васильевых отличало в работе замечательное качество: они умели бережно прислушиваться к каждому предложению, каждому замечанию, от кого бы оно ни исходило — от исполнителя главной роли или от рядового осветителя.

В ноябре 1934 года в дни празднования семнадцатой годовщины Октября состоялась премьера «Чапаева». Появление этого фильма на экранах стало событием всенародного значения.

Впервые в истории газета «Правда» посвятила свою передовую статью одному произведению искусства. Статья эта так и называлась — «Чапаева» посмотрит вся страна». В ней говорилось:

«Чапаев» — огромное событие в истории советского искусства. «Чапаев» — незримо и крепко умножает связь партии с массой. Художественное произведение высокой пробы, «Чапаев» убедительно и красноречиво демонстрирует организующую роль партии. «Чапаев» показывает, как партия подчиняет стихию и движет ее путями революции и побед.

* «Советский киноэкран», 1940, № 20 — 21, стр. 15.

...Картина «Чапаев» перерастает в явление политическое. Массовый отклик зрителей — свидетельство тесного единения трудящихся со своей партией».

В течение нескольких месяцев «Чапаев» не сходил с первых экранов, а огромные очереди у кинотеатров все не уменьшались. Рабочие заводов, фабрик, служащие учреждений, колхозники, красноармейцы, студенты и школьники шли смотреть «Чапаева», неся в руках плакаты, лозунги, кадры из фильма, портреты его героев, портреты Сергея и Георгия Васильевых. История советского кино не знает другого примера столь единодушного всенародного успеха фильма у зрителей.

Что же так потрясло, взволновало, покорило зрителей в этом фильме?

Прежде всего великая правда настоящего партийного искусства, та, по словам Бориса Бабочкина, «активная, горячая, пристрастная правда, которая общественное настроение делает твоим личным, интимным настроением» *.

На протяжении полутора часов перед зрителями развертываются неповторимые, полные драматизма и вдохновенных порывов страницы героической борьбы народа за власть Советов. Сколько глубоких мыслей и разнообразных волнующих чувств — то восторженных, светлых, радостных, то тревожных, печальных и скорбных — вызывают кадры, эпизоды, сцены этого бессмертного фильма.

Действие фильма захватывает с первого кадра. Один за другим стремительно, под стать чапаевскому темпераменту и энергии сменяются эпизоды. И трудно отдать предпочтение в яркости, в художественном совершенстве одному или нескольким из них: динамичному началу, мгновенно бросающему зрителя в атмосферу жарких схваток гражданской войны, или вдохновенному озорному эпизоду с картошкой, насыщенным тончайшими оттенками человеческих настроений и чувств, сценам чапаевских ссор с Фурмановым, драматизм которых так естественно переходит в дружескую улыбку, юмор, или неповторимому митингу с красочной самобытной речью «степного командира». Меняется темп развития событий во второй половине картины с ее масштабными, философски глубокими и лирическими сценами, но так же напряженно и взволнованно воспринимают их зрители, чутко реагируя на каждое движение, каждую реплику героев. Навсегда остают-

* Сб. «Лицо советского киноактера», М., 1935, стр. 32.

ся в памяти и трогательные сцены Петьки (Л. Кмит) и Анки (В. Мясникова), и полный необычайной искренности ночной разговор Чапаева с Петькой перед боем, и сам бой с каппелевцами — эмоциональный, героический,— и проникновенные сцены прощания Чапаева с Фурмановым и последней ночи, и скорбный эпизод гибели Чапаева, и завершающий аккорд — грозная неудержимая лавина чапаевской конницы, мчащейся на врага.

В «Чапаеве» Васильевы поднялись на новую ступень искусства кинорежиссуры. Трудно назвать такую сторону режиссерской работы в звуковом фильме, которая не получила бы здесь блестящего выражения. Композиция, монтаж, построение мизансцен и использование звука, изобразительное и музыкальное решение — все отличается классической завершенностью, строгостью и гармоничностью.

Все средства выразительности, все режиссерское мастерство в фильме направлены к единой цели — раскрытию человеческих характеров, созданию глубоких, неповторимых образов. Основное внимание режиссеры уделили работе с актерами и в этом достигли наибольшего успеха. Васильевы подобрали прекрасный ансамбль талантливых актеров. Благодаря этому каждая, даже эпизодическая роль засверкала живой достоверностью, богатством характеристики.

Образы главных персонажей раскрыты всесторонне, в своей глубокой сложности и своеобразии.

Особое место занимает в фильме образ Фурманова. Посланец партии, он проводит в чапаевской дивизии большую организаторскую и воспитательную работу. Под его воздействием из полуанархических партизанских отрядов войско Чапаева превращается в дивизию сознательных бойцов-красноармейцев, а их командир вырастает в талантливого и опытного полководца Красной Армии.

Внутренней цельностью, светлым умом, нравственным благородством наделили образ комиссара Фурманова Васильевы и актер Борис Блинов. В работе над ролью Фурманова проявились замечательные черты творческой индивидуальности этого великолепного актера — сочетание волевого начала с задушевностью и мягкостью, внешняя сдержанность и большое человеческое обаяние.

Идейной и художественной вершиной фильма стал образ Чапаева. Он сконцентрировал в себе все драматические коллизии и сюжетные линии, в нем нашел воплощение основной замысел произведения. Познакомившись в свое время со сценарием Васильевых, И. Н. Певцов заметил: «А роль Чапаева выписана так глубоко и выразительно, что иной актер может всю жизнь ждать для себя такой роли, да так и не дождавшись, умереть» *.

Своим успехом «Чапаев» в огромной степени обязан вдохновенному, талантливому исполнению главной роли Борисом Бабочкиным. В свою очередь Бабочкин встретился в этом фильме с ролью, которая позволила ему раскрыть во всем блеске свой большой талант, свои качества художника-гражданина. Роль Чапаева выдвинула Бабочкина в число крупнейших мастеров советского искусства, принесла ему всенародное признание и славу.

Следуя за Фурмановым, Васильевы и Бабочкин не ставят своего героя на котурны, не делают его живым монументом. Художников интересовал прежде всего конкретный человеческий характер с индивидуальными, неповторимыми чертами. Драматургическое развитие образа определил внутренний рост Чапаева как революционера, как коммуниста, как полководца.

В искусстве бывают удивительные случаи, когда образ исторического лица, созданный силой актерского таланта и мастерства, отождествляется в сознании зрителей с самим историческим героем. Так произошло и с Чапаевым—Бабочкиным. Если мы сравним фотографии живого Чапаева и Бабочкина в гриме Чапаева, то сразу же заметим, что внешне они мало похожи. Но художественная правда и убедительность образа, созданного актером, оказались настолько велики, что сейчас Чапаева знают таким, каким показал его Бабочкин.

Но значение работы Бабочкина и Васильевых выходит за рамки воссоздания конкретного исторического лица, оно намного шире.

«Образ Чапаева — это типическое выражение русского национального характера в эпоху революции и гражданской войны,— справедливо отмечает кинокритик Р. Юренев.— ... Он доступен, понятен нашим сердцам своей человечностью. Он поучителен и интересен своей целеустремленностью. Он величав и бессмертен своим революционным пафосом. Он народен» **.

Все герои фильма — и главные и эпизодические — составляют единый собирательный образ народа, поражающий своей многогран-

* «Искусство кино», 1957, № 10, стр. 39.
** «Известия», 1962, № 186, стр. 4.

ностью, щедростью красок, полнотой характеристик. Образ народа — основное творческое достижение братьев Васильевых в фильме «Чапаев».

Говоря о «Чапаеве», нельзя не остановиться на одной его особенности, присущей всему творчеству Васильевых. «Чапаев» — картина подлинно русская. Национальный характер здесь ощущается и в образной системе, и в языке героев, и в изобразительном решении, и в музыкальном оформлении. Фильм Васильевых нельзя представить без спокойных и скромных, удивительно близких сердцу пейзажей Поволжья и Урала, великолепно запечатленных операторами А. Сигаевым и А. Ксенофонтовым, без широких раздольных и задушевных песен, без всей лирической, подлинно народной музыки, написанной композитором Г. Поповым.

Все это вместе взятое — и образы народных героев, и раскрытые в своей неповторимой сущности исторические события, и природа, и песни — позволяет говорить о поэтическом осмыслении в фильме «Чапаев» характера героической эпохи гражданской войны. Вспоминаются меткие слова кинорежиссера Г. Козинцева: «Чапаев» поражает не только проникновением в процессы гражданской войны, но и самой поэзией времени. И образ тачанки, на которой Чапаев, направляя пулемет на врага, мчится вперед, остается в памяти поколений» *.

После «Чапаева» Васильевы продолжали работу над патриотической темой революционной борьбы народа. Свою следующую картину они задумали на материале гражданской войны на Дальнем Востоке.

Создание такой картины имело важное, актуальное значение. Шла середина тридцатых годов. Сгущались зловещие тучи фашизма над Европой, а на Востоке участились провокации японской военщины. Фильм должен был напомнить о славных волочаевских днях, днях беспредельного мужества и замечательных побед советских людей. Картину так и назвали «Волочаевские дни».

Снова начался длительный и напряженный период сбора и изучения материала. Как и во время подготовки «Чапаева», Васильевы выезжают на места действия будущего фильма. Несколько месяцев проводят они в Дальневосточном крае, знакомятся с людьми, разговаривают с участниками легендарных волочаевских

* «Искусство кино», 1957, № 8, стр. 28.

дней. Правда, теперь художникам помогала их всенародная известность. Авторов «Чапаева» всюду встречали как самых желанных и дорогих гостей. Каждый знающий что-либо об интересующих художников событиях считал своим долгом прислать им воспоминания, дневники, реликвии. Собрав огромный фактический материал, Васильевы возвратились в Ленинград и приступили к написанию сценария. Новый материал, по мнению художников, требовал и новых форм выражения. Поэтому они безжалостно отбрасывали все, что хотя бы в какой-то мере могло напомнить, повторить отдельные художественные приемы, находки, использованные в «Чапаеве».

Прежде чем приступить к съемкам, Васильевы, работая над режиссерским сценарием, на бумаге зарисовали весь фильм. Предварительная зарисовка фильма позволяла до начала съемок продумать его изобразительное и пластическое решение, определить композицию, монтажную последовательность, намного облегчала дальнейшую работу, экономила время и давала возможность режиссерам на съемочной площадке главное внимание уделять актерам. Такой метод * применялся Васильевыми в процессе создания каждого фильма и свидетельствовал не только о богатстве их творческой фантазии, об их способности заранее увидеть будущий фильм, но и об исключительной добросовестности и чувстве ответственности художников, хорошо понимавших важность своей работы.

События в «Волочаевских днях» развертываются эпически спокойно. Своеобразна драматургия картины. Многоплановое, со множеством драматических линий действие напоминает композицию романа. Не все удалось здесь художникам. Они не избежали известной фрагментарности, некоторой затянутости отдельных сцен. Но большинство эпизодов в своем решении отличаются редкой завершенностью и целостностью.

В фильме все подчинено главному — показу борьбы дальневосточных партизан и красноармейцев с врагами революции, показу руководящей и организаторской роли Коммунистической партии в подъеме и сплочении масс. Поэтому в центре «Волочаевских дней», как и в «Чапаеве», стал образ народа.

«Нам хотелось, — писали братья Васильевы, — в нашей картине дать единый образ — образ

* Подробнее об этом см. публикацию Д. Шпиркан, «Искусство кино», 1961, № 4, стр. 111—112.

народа, выявляющийся в образах конкретных людей. Каждый из этих отдельных героев должен был, сохраняя свою индивидуальность, стать частью единого обобщенного образа» *.

И хотя достигнуть чапаевского совершенства всех образов в «Волочаевских днях» Васильевым не удалось, многое из задуманного они осуществили. В фильме создана галерея запоминающихся образов героев революции.

Вот перед нами коммунист Андрей. Партия послала его на Дальний Восток сплотить разрозненные партизанские отряды, придать их действиям организованность и ясную цель. В исполнении Николая Дорохина Андрей, внешне неприметный, скромный человек, раскрывается как опытный, дальновидный партийный руководитель. Органическая убежденность в правоте своего дела—вот главная черта характера Андрея, а отсюда — спокойствие, неторопливость, рассудительность и, когда нужно, непримиримость, твердость, мужество.

Большая творческая победа Васильевых и актера Льва Свердлина — образ японского полковника Усижимы. Удивительная способность актера перевоплощаться в человека почти любой национальности сочетается здесь с тонкой психологической разработкой характера коварного и подлого врага.

В одной из лучших сцен фильма — переговорах Андрея с Усижимой о перемирии — Васильевым и актерам удалось на редкость убедительно передать полную противоположность не только идейных позиций, но и духовного мира этих людей.

Обобщенный образ народа в фильме составляют не только главные герои, но и ярко обрисованные иногда лишь двумя-тремя точно найденными штрихами эпизодические персонажи.

В «Волочаевских днях» Васильевы вновь проявили себя замечательными художниками-баталистами. Они не злоупотребляют количеством боевых сцен, но четкая продуманность, строгая мизансценировка каждого эпизода сражения, а главное, умение посредством монтажа показать бой как бы глазами его участников позволяют художникам заставить зрителей переживать происходящее. Так воспринимается эпизод встречи партизан с вражеским обозом, так построен и интереснейший эпизод обороны сопки под названием «Емелькина шапка».

* «Искусство кино», 1938, № 2, стр. 14.

Васильевы, операторы А. Сигаев и А. Дудко, верные хорошей традиции, нигде не стремятся к внешней «красивости» изображаемого. Еще перед постановкой «Чапаева» братья Васильевы писали: «...мы стоим за максимальное очищение киноязыка от всякого рода монтажных и ракурсных изысков, от ненужного орнамента, за простоту в лучшем смысле этого слова» *.

Операторская работа в «Волочаевских днях» строга и реалистична. Художники видят подлинную красоту в мужественных лицах партизан, в суровом величии дальневосточной тайги.

...Перед нами в ослепительной белизне снега возвышается неприступная «Емелькина шапка». Сверху вместе с партизанами мы наблюдаем за очередной провокацией японских интервентов. Заключено перемирие — стрелять нельзя, и враги, подобно черным муравьям, пытаются бесшумно вскарабкаться по обледеневшим склонам и завладеть опорным пунктом партизан. Но партизанская смекалка берет верх. Огромный снежный ком с озорной надписью «Накось выкуси», спущенный рукою матроса Бублика (его великолепно сыграл Б. Блинов), лихо устремляется вниз, и словно в детской игре скатываются под гору самураи вместе со своим пышным знаменем.

Много в «Волочаевских днях» истинно народного юмора, по-настоящему веселых, остроумных реплик и деталей. Чего стоит хотя бы заключительный кадр фильма с метлой, подвязанной к последнему вагону поезда покидающих нашу страну интервентов!

А как органичны в фильме протяжные народные песни, задумчивые, величественные пейзажи! Природа в картине не служит лишь фоном действия. И покрытые инеем могучие ели, пихты, и залитые солнцем долины, и глухие таежные тропы — все эти знакомые, «нашенские» места занимают важное место в поэтическом образе всего фильма.

«Волочаевские дни» явились новым серьезным успехом братьев Васильевых, были хорошо приняты зрителями и еще больше укрепили уверенность художников в правильности выбранного ими пути.

Неисчерпаемая тема гражданской войны по-прежнему волновала Васильевых. Перед их глазами проходили новые и новые герои, простые и великие в своем бессмертии. Художники заинтересовались событиями обороны

* «Искусство кино», 1960, № 1, стр. 16.

Царицына в 1918 году. Пришла мысль экранизировать книгу Алексея Толстого «Хлеб». Однако вскоре Васильевы отказались от этой идеи, решив самостоятельно написать сценарий. Так родилось большое произведение «Оборона Царицына». Съемки фильма были начаты незадолго до войны, а закончены уже в первые месяцы Великой Отечественной войны.

Замысел художников нашел в известной мере противоречивое воплощение, картина получилась сложной, неровной. Она начиналась народной сценой в казачьем хуторе. Мы знакомились с отдельными персонажами, и у нас возникало желание подробнее и больше узнать об их жизни в те тревожные, суровые дни. Зачин картины снова был эпическим, широким, но скоро обнаруживалась своеобразная двуплановость произведения. Одну линию составляли в нем эпизоды боев и походов, в которых жили и действовали рядовые бойцы, а другую — эпизоды в вагоне Сталина.

Для творчества замечательных художников-реалистов была несвойственна идея противопоставления народа и вождя, но в этом фильме они в какой-то мере отдали дань официально принятой в те годы трактовке исторических событий.

Противоречивость тенденций, нашедших отражение в фильме, не могла не сказаться на его художественном решении.

Интересно задуманные образы казака Мартына Перчихина, «добровольно приписанного к Советской власти», и работницы-революционерки Кати Давыдовой оказались в фильме как бы изолированными от общей массы рядовых бойцов революции. Уже начинает сказываться черта, свойственная картинам, изображавшим Сталина, когда окружавшие его люди становились как бы обобщенными представителями народа, персонифицирующими в своем лице его отдельные группы или даже целые классы. В данном случае Перчихин должен был олицетворять собой трудовое казачество, а Катя Давыдова — передовую часть женщин-работниц.

Михаил Жаров и Варвара Мясникова были естественны и правдивы в этих ролях, но драматургический материал не позволил им во всей полноте раскрыть характеры своих героев.

Говоря о действующих лицах «Обороны Царицына», нельзя не вспомнить блестяще сыгранные актерами Николаем Черкасовым и Борисом Жуковским эпизодические роли ходоков и образ поручика Молдавского в исполнении Бориса Бабочкина. Васильевы, открывшие в Бабочкине Чапаева, не побоялись дать этому актеру роль полярно противоположную. Тонкие знатоки актерской индивидуальности, они помогли талантливому художнику создать убедительный образ опустошенного и злобного врага, циничного и самоуверенного садиста.

В фильме запоминались большая народная сцена у взорванного белогвардейцами моста через Дон, посещение Перчихиным родного пепелища, его отъезд в Царицын и некоторые другие эпизоды. В них ощущался могучий талант Васильевых, художников подлинно народных, хорошо знающих душу и мысли людей.

В годы Великой Отечественной войны Сергей и Георгий Васильевы осуществляют экранизацию широкоизвестной пьесы Александра Корнейчука «Фронт». В нашей кинолитературе этот фильм не получил достойной оценки. Иногда ссылались на то, что картина запоздала с выходом — появилась на экранах в конце 1943 года, когда поднятые в ней вопросы якобы потеряли актуальность. С такой точкой зрения вряд ли можно согласиться. Значение пьесы Корнейчука и фильма Васильевых намного шире того конкретного факта, который в них изображен. В этом произведении горячо и остро ставилась проблема борьбы с косностью, самоуспокоенностью, чинопочитанием, зазнайством. Со сцен театров и экрана прозвучало обвинение по адресу тех, кто был склонен преувеличивать свою роль и свои заслуги в общем деле.

Если мы отмечали главенствующую роль, которую играли актеры во всех фильмах Васильевых, то «Фронт», яляющийся экранизацией пьесы, должен быть отнесен к картинам целиком и исключительно «актерским». Суть произведения составляет поединок мысли, поединок воли людей разных моральных взглядов и убеждений. Успех фильма зависел только от глубины и убедительности актерского исполнения. И на этот раз Васильевы подобрали блестящий актерский ансамбль. В картине снимались Б. Жуковский и Б. Бабочкин, Л. Свердлин и П. Герага, В. Ванин и Б. Чирков, Б. Блинов и Н. Крючков, П. Волков и Б. Дмоховский. Режиссеры подчинили актерской работе весь арсенал художественных средств в фильме.

Основная удача картины — глубокое прочтение ролей Горлова и Огнева актерами Бори-

сом Жуковским и Борисом Бабочкиным. Противопоставление этих двух характеров выражает основную мысль произведения.

Васильевы и Жуковский показывают Ивана Горлова человеком, отставшим от жизни, самоуверенным, упивающимся былой славой и прошлыми заслугами, но вместе с тем их Горлов не лишен душевной широты, он искренне предан делу, которому служит. Такая трактовка усиливает драматическую сущность образа.

Генерал Огнев в исполнении Бабочкина — человек прежде всего талантливый. Это новатор по натуре, смело ищущий новые, непривычные решения. Актеру удалось передать большой интеллект своего героя. Огнев — Бабочкин — новый тип советского полководца, характер передового человека нашего времени. Его победа воспринимается в фильме как неизбежное торжество всего прогрессивного, истинно новаторского в нашей стране.

Одной из центральных стала единственная в фильме натурная сцена боя артиллеристов Сергея Горлова с фашистскими танками. Незабываемо в этих кадрах лицо объятого лютой ненавистью к врагу Сергея Горлова — Н. Крючкова, идущего со связкой гранат навстречу фашистским танкам. Последний проход лейтенанта Горлова — пример умелого сочетания конкретной достоверности и высокой патетики в киноискусстве.

В первые послевоенные годы наступает трудный этап в творчестве Васильевых. Художников увлекают разнообразные темы, которые позволили бы им проявить талант в новых областях, шире использовать богатейший опыт. Так, они начинают работу над картиной о героической обороне Ленинграда в годы Великой Отечественной войны, задумывают экранизировать оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама». Обращение Васильевых к такой необычной для их творчества задаче, по свидетельству людей, работавших с ними, обещало исключительно интересное своеобразное воплощение оперы на экране. Но в период малокартинья эти их замыслы остаются неосуществленными.

В 1946 году внезапно умирает Георгий Николаевич Васильев. Обрывается замечательное творческое содружество братьев Васильевых.

Лишь в начале 50-х годов Сергей Дмитриевич находит в себе силы приступить к съемкам фильма «Наши песни», посвященного истории краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии, который ему также не удается закончить.

В 1954 году Сергей Васильев приступает к созданию исторического фильма «Герои Шипки», посвященного войне 1877—1878 годов, когда с помощью своих русских братьев болгарский народ сбросил с плеч многовековое иго турецких поработителей. Картина была задумана как совместная постановка советских и болгарских кинематографистов и готовилась на двух студиях — «Ленфильме» и «Болгарфильме».

Увлеченные богатейшим историческим материалом, Сергей Васильев и автор сценария Аркадий Первенцев попытались с наибольшей полнотой воспроизвести в своем произведении все важнейшие события этой войны, показать, как в жестоких боях на Шипке, при форсировании русскими войсками Дуная, взятии Адрианополя, в походе на Царьград росла и крепла нерушимая дружба братских русского и болгарского народов.

В «Героях Шипки» Сергей Васильев на новом материале развивал основную тему своего творчества — тему народа с его вековыми свободолюбивыми традициями, его мужеством и героизмом.

Замысел авторов определил стилевые особенности фильма, его масштабность, монументальность. Однако поставленная задача оказалась осуществленной лишь частично. Уделив главное внимание массовым народным сценам, А. Первенцев и С. Васильев не сумели с таким же художественным мастерством воссоздать образы отдельных героев — солдат, партизан, офицеров, генералов. В фильме были интересные актерские работы, и в первую очередь образ генерала Скобелева в исполнении Е. Самойлова, образы русских солдат и болгарских ополченцев в исполнении артистов И. Переверзева, Г. Юматова, К. Сорокина, С. Пейчева, А. Карамитева и П. Карлуковского. Но все они, за исключением генерала Скобелева, являлись, по существу, персонажами эпизодическими.

Говоря о фильме «Герои Шипки», нельзя не отметить еще более возросшего и отточенного мастерства Сергея Васильева в постановке массовых народных сцен. Особенно интересно разработанными были в фильме эпизоды боев, в которых Васильев, отбросив парадную батальность, внешнюю пышность, показал тяжелый героический труд солдат и офицеров. Успех массовых батальных сцен по праву разделяют с режиссером оператор М. Кириллов и художники М. Богданов, Г. Мясников, Г. Попов.

После XX съезда КПСС, вдохновленный величественными перспективами дальнейшего развития нашей страны, Сергей Васильев с удвоенной энергией отдается творческому труду и активной общественной деятельности. В эти последние годы своей жизни он с большой радостью отмечает начало нового подъема советского киноискусства, от всей души приветствует появление новых талантливых творческих сил. В своих статьях Сергей Дмитриевич предостерегает начинающих художников от мелкотемья, серости, убогости мысли в искусстве, требует от них подлинной страстности и остроты в постановке больших общественно значимых тем, еще и еще раз не устает подчеркивать, что неотъемлемой чертой произведений социалистического реализма является их открытая партийность, боевой, наступательный дух революционных идей. Постоянно думая о будущем нашего киноискусства, он пишет:

«...Дальнейший расцвет советской кинематографии будет обретен в подлинной народности, партийности нашего искусства, в обращении к жизненным и волнующим наш народ темам действительности, к ее высоким идеям; в смелых поисках жанрового разнообразия, новых возможностей специально кинематографической художественной выразительности» *.

Сергей Васильев оказывает большую практическую помощь молодым кинорежиссерам, пишет рецензии на их фильмы, в которых подробно, заботливо анализирует первые работы художников, делится своим опытом, обращает внимание на недостатки. Ряд лет Васильев работает директором киностудии «Ленфильм», а затем председателем Оргбюро Ленинградского отделения Союза работников кинематографии СССР.

С теплыми чувствами и искренней благодарностью за творческие советы и дружескую помощь вспоминают Сергея Дмитриевича Васильева многие кинематографисты социалистических стран.

В канун сорокалетия Великой Октябрьской социалистической революции Васильев приступает к созданию большого историко-революционного фильма «В дни Октября».

По первоначальному замыслу этот фильм должен был стать экранизацией знаменитой книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», но в процессе работы Васильев и его соавтор сценария Н. Оттен изменили свою задачу и написали оригинальный сценарий, оставив в нем в числе главных действующих лиц Джона Рида.

* «Искусство кино», 1957, № 11, стр. 69.

Авторы задались целью подробно и детально запечатлеть на экране все важнейшие события подготовки и проведения Великой Октябрьской социалистической революции, художественными средствами воссоздать исторические факты.

«В нашей работе мы стремились строго придерживаться фактов,— писали они,— и там, где была малейшая возможность, не только воспроизводить поступки исторических лиц, но и давать им возможность произносить их подлинные слова»*.

Задача, поставленная авторами, была грандиозной и требовала огромных усилий режиссера и всего творческого коллектива. По жанру фильм приближался к исторической хронике, с научной точностью освещающей великие события. Васильев считал, что драматическое начало произведению придаст не сюжетная основа, а сам богатейший документальный материал.

С большой тщательностью и эмоциональной силой передана в фильме «В дни Октября» атмосфера неповторимых революционных дней. Подлинной правдой, дыханием эпохи наполнены эпизоды на улицах Петрограда, в солдатских казармах, в рабочих кварталах, в Петропавловской крепости. Исторически убедительно показано в картине такое важнейшее событие, как заседание ЦК большевистской партии 10 (23) октября 1917 года, принявшее решение немедленно готовить вооруженное восстание, а также некоторые другие события.

Впервые в своем творчестве Сергей Васильев обратился к воплощению образа Владимира Ильича Ленина. С чувством волнения и огромной ответственности решал он эту задачу. По словам исполнителя роли Владимира Ильича в этой картине В. Честнокова, Васильев «хотел показать Ленина — вождя и мечтателя, раскрыть в его характере сочетание героического и человеческого, сплав неукротимой энергии и возвышенной благородной мечты»**.

В фильме мы видим В. И. Ленина в различной обстановке — на заседаниях Центрального Комитета и дома, в Смольном и на

* «В дни Октября», М., изд. «Советская Россия», 1957, стр. 3.

** В. Честноков, Как я работал над образом Ленина, «Искусство», 1960, стр. 60.

II съезде Советов. Особую сложность для Васильева и Честнокова представляли эпизоды с ленинскими речами-монологами.

В известной степени режиссеру и актеру удалось решить задачу создания образа великого вождя, и это в первую очередь определило значительные достоинства фильма «В дни Октября». Но питерские рабочие, балтийские моряки, солдаты-окопники оказались обрисованными бегло и поверхностно. За масштабностью массовых сцен потерялся человек. Усложняла восприятие и подчеркнутая фрагментарность картины; зрителям, недостаточно знакомым в подробностях с событиями октябрьских дней 1917 года, отдельные эпизоды могли казаться непонятными. Все это несколько снизило общее идейное и эмоциональное звучание последнего фильма Сергея Васильева.

Вспоминая период работы над фильмом «В дни Октября», В. Честноков отмечает на редкость дружную творческую атмосферу, которая царила во время всего процесса создания картины. Сергей Васильев умел заражать всех помощников своей воодушевленностью, своим ви́дением материала. Такая же активная убежденность, подчинявшая себе весь съемочный коллектив, была присуща и Георгию Васильеву и служила одной из причин больших успехов братьев Васильевых в работе.

Во время съемок фильма «В дни Октября» Сергей Васильев был тяжело болен. С поразительным мужеством переносил он участившиеся сердечные приступы, как боец оставаясь в строю, продолжая начатое дело. Но дни его были сочтены, и в декабре 1959 года выдающегося советского кинорежиссера не стало.

Идут годы. Появляются новые и новые имена талантливых мастеров экрана. Но никогда не померкнет, не потеряет своего значения творчество братьев Васильевых, создателей великого «Чапаева» и других замечательных фильмов. Еще очень долго будут учиться у них все те художники, которые посвящают свое искусство самым большим и важным задачам своего времени, воплощению образа народа в его героической борьбе за светлое будущее коммунизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

«Искусство кино», 1957, № 10, 11; 1960, № 1; 1961, № 4.

«Очерки истории советского кино», т. I, II, «Искусство», 1956, 1959.

С. и Г. Васильевы, Киносценарии, Госкиноиздат, 1950.

С. Васильев, Н. Оттен, В дни Октября, изд. «Советская Россия», 1957.

«Чапаев». Сб. статей о фильме, Кинофотоиздат, 1936.

И. Долинский, «Чапаев». Драматургия, Госкиноиздат, 1945.

В. Честноков, Как я работал над образом Ленина, «Искусство», 1960.

Н. Зоркая, Советский историко-революционный фильм, изд. Академии наук СССР, 1962.

«Вопросы киноискусства». Сб. статей и материалов, Вып. I, изд. Академии наук СССР, 1956.



Пусть каждый фильм станет повторным

Очень приятно, что в последнее время наша печать предоставляет возможность высказываться на своих страницах представителям большой армии работников кинопроката и кинотеатров.

Мне хочется поделиться своим опытом работы в Кинотеатре повторного фильма. Это кинотеатр особенный, его экран можно уподобить лакмусовой бумажке — он беспристрастно и объективно отбирает только те фильмы, которые выдержали испытание временем. Правда, надо оговориться: так должно быть в идеале, на самом же деле мы зачастую показываем слабые фильмы, недавно сошедшие с экранов и не имевшие признания зрителей. Но это предмет особого разговора, и я не буду сейчас касаться этой темы.

Невозможно перечислить в небольшой статье те фильмы, которые завоевали советскому киноискусству мировую славу. Такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Суворов» Вс. Пудовкина, «Аэроград», «Щорс», «Мичурин» А. Довженко и многие, многие другие, прочно вошли в золотой фонд мирового кинематографа. Много блестящих картин создали ученики основоположников советского кино, ныне сами маститые мастера,— И. Пырьев, С. Герасимов, С. Юткевич, Г. Рошаль, Г. Александров, Е. Дзиган, бр. Васильевы. Славную традицию продолжают и представители среднего поколения и совсем юные, чьи работы приносят нам новые победы на международных фестивалях.

Нам есть что вспомнить, есть чем гордиться. И все же великолепное прошлое нашего кино и выдающиеся фильмы сегодняшнего дня не дают нам повода благодушествовать, умиляться, сложа руки торжествовать победу и считать, что все хорошо. Наоборот, на мой взгляд, дела заставляют беспокоиться. Поток серых, унылых, безвкусных фильмов длинной чередой выходит из павильонов студий и заполоняет экраны, не оставляя у зрителя ничего, кроме чувства досады и холодного недоумения. Может быть, я резко выражаюсь, но число плохих фильмов давно перешло допустимую грань. Это мнение не каких-нибудь снобов, пресыщенных эстетов, это мнение самого широкого зрителя, который выражает его очень наглядным образом — покидает зрительные залы задолго до конца картины. Давайте честно спросим себя: многие ли из фильмов, что выпускают сейчас студии страны, проживут такую же жизнь, как «Чапаев» или «Мы из Кронштадта»?

Что же отличает те фильмы, которыми мы гордимся и смотрим годами, не переставая восхищаться, где проходит тот водораздел, который отличает их от ремесленных, недолговечных поделок?

Если попытаться проанализировать эти фильмы и подумать о том, что дало им «долголетие», то их, на мой взгляд, можно сгруппировать следующим образом.

Это прежде всего фильмы, в которых оживает уже ушедшая в историю дорогая сердцу каждого эпоха — будь это дни революции или огневые годы гражданской войны, славный энтузиазм первых пятилеток или титанический подвиг народа в дни Великой Отечественной войны. Я имею в виду те произведения, в которых действительно по-настоящему оживает эпоха во всей своей неповторимости, в сотнях точных деталей и примет, которые невозможно придумать, их надо подметить взволнованным глазом художника. Такие фильмы не могут умереть — они всегда будут приковывать внимание будущих поколений. Следовательно, фильмы, созданные сегодня и с подлинной художественной силой отражающие жизнь современного этапа нашей истории, будут жить долго.

Бывает и так, что картина, во многом уже устаревшая, вызывает у зрителя интерес, потому что в ней заняты большие актеры. Лента запечатлела их облик, их неповторимое обаяние и мастерство, и благодаря им картина стала долголетней (пример этому «Белый орел» с Вс. Мейерхольдом и В. Качаловым или «Иудушка Головлев» с В. Гардиным, «Поликушка» с И. Москвиным). Всегда доставляют радость зрителю художественные достоинства картины, ее зрительная и звуковая культура, ее изобразительная и тонкая режиссура, общий строй фильма («Аэлита» Я. Протазанова, «Саламандра» Г. Рошаля). Как видите, нет одного определенного рецепта для фильмов, которые приемлет наш «повторный» экран. Они могут быть самыми разнообразными и по жанру, и по тематике, и по фактуре. И все же можно сказать, какими они не должны быть.

Очень плохо, если сюжет фильма, его герои, его канва ясны с самого начала. Я вовсе не ратую непременно за замысловатые детективные истории, с неожиданными поворотами и концовками. Но если

вы смотрите впервые «Петра I» (уж на что знакомый всем сюжет!), вы постоянно в напряжении, в ожидании. Я говорю не о сюрпризах фабулы, а об остроте драматургии. Что я разумею под этим? Вот, например, «Тринадцать», «Сорок первый», «Чапаев». Когда идут эти картины, напряжение в зрительном зале растет от кадра к кадру, а не стремительно падает, как, скажем, на сеансах «Черноморочки» или «Птички-невелички».

Далее. Авторы должны хорошо знать тот материал, который они воплощают в образы экрана. Может ли быть хорошим и долговечным фильм, если, скажем, о шахтерах повествуют люди, никогда не спускавшиеся в забой? Опять-таки прошу не понять меня превратно. Эйзенштейн, как нетрудно догадаться, не участвовал в Ледовом побоище, но зато он годами изучал исторические источники, литературу, знакомился с местами, где когда-то отшумели эти события. И делал это не только он, а буквально все участники постановки. Так родился «Александр Невский». Я считаю, что любой член съемочного коллектива должен знать «на пятерку» и героев и жизнь, которую отобразит будущий фильм.

Надо поднять культуру сценарного дела. Сейчас пишут сценарии очень многие, и среди них попадаются люди, профессионально непригодные, малоталантливые и плохо подготовленные к этой сложной и трудной деятельности. И все же — это невозможно понять и объяснить — их бездарные поделки почему-то засоряют сценарные портфели студий и нередко принимаются в производство. Не мешало бы и редакции журнала «Искусство кино» отказаться от публикации сценариев, качество которых оставляет желать лучшего.

Отрицательную роль в развитии нашего киноискусства играет известная изолированность творческих работников от зрительских масс. Мне кажется, что тут необходим ряд радикальных мер: надо принимать фильмы на широкой аудитории, устраивать заседания художественных советов студий совместно с представителями общественности, может быть, консультироваться с теми коллективами и людьми, которые могут своими советами помочь художнику. Творческим работникам надо почаще встречаться со зрителями, а то получается так, что авторы подчас ничего не знают об истинной оценке их работы народом. Я говорю об этом потому, что порой наши органы печати дезориентируют художников, выступая с незаслуженными похвалами по адресу плохих картин.

Никто лучше не поможет нашим кинематографистам, чем они сами. Почему-то ведь не отстают от жизни наши математики, физики, химики, даже идут впереди ее, и никто за них не думает, не решает. А вот кино наше плетется в хвосте у жизни. Пора уже перейти от слов к делу и помнить при этом, что зритель наш учится, растет, сам участвует в самодеятельном творчестве, что он стал иным, что он умеет отличать хорошее от плохого. И давно уже не бросается на что угодно — лишь бы только развлечься.

Хочу сказать еще о том, что, на мой взгляд, хотел бы видеть наш зритель. Надо увеличить количество комедий. Очень нужны музыкальные фильмы: то немногое, чем мы располагаем в этой области, смотрится буквально взахлеб. Незаслуженно оказались в опале фильмы-спектакли. И если они не нужны москвичам, то следовало бы делать их хотя бы для периферии — ведь не все могут приехать в Москву или в Ленинград, чтобы посмотреть ту или иную постановку на сцене прославленных столичных театров. И ведь не только плохие фильмы-спектакли делались у нас раньше — вспомните «Живой труп» Л. Толстого, «Тени» Салтыкова-Щедрина.

Нужно привлекать в кино новые актерские силы. Я не хочу обижать наших признанных мастеров, но иногда их появление на экране в явно не соответствующих возрасту ролях вызывает в зале вздох разочарования.

В заключение хочется сказать о том, что надо усилить ответственность творческих работников и администрации студий за фильмы, которые, как бабочки-однодневки, сходят с экрана. На любом участке народного хозяйства за брак виновных привлекают к ответственности. Было бы справедливее оплачивать авторам фильма их труд после демонстрации фильма и апробации его зрителем. А то ведь вся тяжесть расплаты за плохие фильмы ложится на нас, работников проката. При невыполнении плана нас упрекают за то, что мы плохо агитируем и пропагандируем фильмы. А почему я, собственно говоря, должен агитировать за плохую картину, навязывать зрителю недоброкачественную продукцию, заставлять его тратить время и деньги впустую?

Хочется верить, что работники кино на своем первом съезде сделают серьезные выводы из критики, содержащейся в решениях ЦК КПСС, и перестроят свою работу, повысят требовательность к себе и своему творчеству и станут выпускать такие картины, которые долго не будут сходить с экранов кинотеатров повторного фильма.

А. БИЛАЛОВ,
директор московского Кинотеатра повторного фильма

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Убыток? Прибыль?

В нашем журнале не раз публиковались статьи и заметки, посвященные Большой кинопрограмме, то есть показу фильмов по ленинской пропорции — игровых, документальных, научно-популярных на одном сеансе. Теперь уже чуть ли не все работники проката признают, что Большая кинопрограмма — дело хорошее.

Почему же она идет далеко не часто и далеко не во всех кинотеатрах? Может быть, она убыточна?

Мы обратились к директорам нескольких московских кинотеатров с одним и тем же вопросом: какой экономический убыток или, может быть, прибыль приносит Большая кинопрограмма?

— Сеанс Большой кинопрограммы мы демонстрируем один раз в день, в 21 час. Он дает сто процентов посещаемости, — сказала нам директор кинотеатра «Художественный» А. Лебедева. — Иными словами, Большая кинопрограмма приносит дополнительно к финансовой выручке 987 гривенников.

— Что значит — дополнительно 987 гривенников?

— А вот что,— поясняет тов. Лебедева.— Большую кинопрограмму мы даем на последнем сеансе, сохраняя обязательное количество основных, обычных сеансов. Она занимает вечернее дополнительное время. Более того, если на фильм среднего художественного уровня зритель идет неохотно, то Большая кинопрограмма с этим же фильмом собирает сто процентов зрителей. Таким образом, мы кроме дополнительных денег за короткометражки получаем и аншлаговые сборы на художественном фильме. Экономическая выгода очевидна.

Тов. Лебедева добавила:

— В филиале кинотеатра — в просмотровом зале Библиотеки имени В. И. Ленина — сеансы Большой кинопрограммы неизменно проходят с аншлагом и дают дополнительную выручку к финансовому плану.

Ежедневно в 21 час начинаются сеансы Большой кинопрограммы и в кинотеатре «Старт».

— Кинотеатр каждый месяц выручает на сеансах Большой кинопрограммы дополнительно пятьсот-шестьсот рублей,— сказала директор кинотеатра В. Евсеева.

Тов. Евсеева считает, что Большую кинопрограмму надо составлять из нескольких короткометражек на самые различные темы (кроме основного фильма). Например, с 17 по 23 декабря прошлого года в кинотеатре показывалась Большая кинопрограмма, состоящая из таких картин: «На орбите дружбы», «Певец народа», «Случай с художником», «Никогда». Можно, по мнению тов. Евсеевой, объединять программу и общей темой. Так, в филиале — кинотеатре «Отдых» — показывались Большие кинопрограммы на темы «Для вас, женщины!», «Ошибки родителей в воспитании детей».

Большую кинопрограмму в кинотеатре «Старт» регулярно показывают уже второй год. И обычно вечера проходят с аншлагами.

В кинотеатре «Москва» Большая кинопрограмма дается один раз в неделю — на последнем субботнем сеансе. Билеты раскупаются полностью. Кинотеатр получает дополнительно 828 гривенников.

Директор кинотеатра «Пламя» Е. Штейнбах привела такие цифры: с 12 ноября по 1 декабря 1962 года на Большой кинопрограмме побывало 5358 зрителей, что дало, как сказала Е. Штейнбах, 535,8 рубля вала. И это опять-таки не в ущерб обязательным сеансам.

Она рассказала о том, что раньше в этом кинотеатре короткометражные фильмы показывались четыре раза в неделю. Кинотеатр стал терять и зрителей, и один обязательный сеанс—на сеансы короткометражных фильмов приходили двадцать-тридцать человек. Когда же кроме короткометражных фильмов стали демонстрировать и художественные — результат получился разительный. Зритель охотно идет на Большую кинопрограмму. Он к ней привык.

— Большая кинопрограмма постепенно,— заключила Е. Штейнбах, — завоевала своего *постоянного* зрителя.

В среднем 1100 рублей в день приносит Большая кинопрограмма кинотеатру «Зенит». Опыт этого кинотеатра заслуживает внимания. Директор тов. Ю. Жуков рассказал, что в первое время Большую кинопрограмму давали на четырех сеансах ежедневно. Вместо 420 тысяч рублей в год кинотеатр стал собирать только 360 тысяч. Практика показала, что Большую кинопрограмму следует демонстрировать в лучшем случае один раз в день на последнем сеансе.

Но вот о чем следует сказать еще и еще раз: Большая кинопрограмма представляет особенный интерес для небольших городов, заводских поселков, сельских клубов, где вообще зрителей хватает на два-три сеанса в день.

Заведующая отделом культуры Истринского района Московской области Л. Базанова сообщила нам, что в городском кинотеатре в обычные дни сеансы начинаются в 18, 20, 22 часа, а в воскресенье бывает четыре сеанса. Большая кинопрограмма показывается регулярно каждую субботу на сеансе в 17 часов. Это дает кинотеатру добавочную выручку— около тридцати рублей. На Большой кинопрограмме триста мест кинотеатра, как правило, заполняются полностью.

Однако просчеты при демонстрации Большой кинопрограммы, характерные для многих кинотеатров, бывают и в Истринском.

23 декабря 1962 года, к примеру, здесь показывали шестичастевый фильм «Лесная быль», журнал «Новости дня» и художественную картину «Мир входящему», а 30 декабря — «Враги и друзья» — шесть частей, «Новости дня» и картину «Поиски прошлого».

Почему так однообразно составляется программа, почему в таком маленьком городе, где можно пойти только в единственный кинотеатр или Дом культуры, дается всего один сеанс Большой кинопрограммы за всю неделю, тов. Базанова не объяснила.

Если Большую кинопрограмму составляют разнообразно, со вкусом, с вниманием к интересам зрителей, то такие вечера не только имеют неоценимое эстетическое, воспитательное значение — они *всегда* приносят и экономический эффект.

Неюбилейный Станиславский

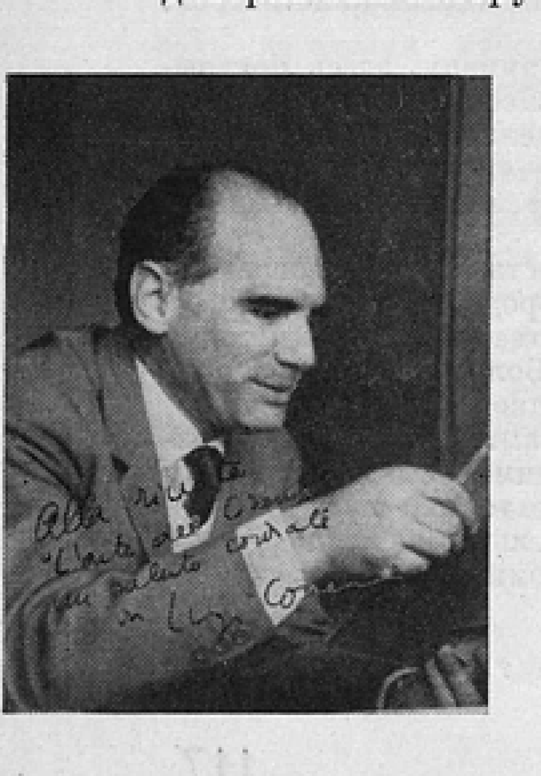
В прошлом номере мы поместили полученные редакцией к столетию со дня рождения К. С. Станиславского высказывания о нем крупнейших мастеров зарубежного киноискусства. Редакция рассматривает публикацию этих материалов, которую мы продолжаем и в этом номере, не как парадное «юбилейное мероприятие», а как разговор о сегодняшних проблемах искусства, об овладении творческими принципами художника-реалиста. К. С. Станиславский близок каждому писателю, режиссеру, актеру, дорожащему жизненной правдой. Разумеется, проблема применения системы Станиславского в кино и вопрос о взаимодействии и взаимовлиянии театра и кинематографа — тема настолько сложная и глубокая, что мы будем возвращаться к ней и в дальнейшем.

Фотографии, которыми мы сопровождаем эту подборку, присланы по нашей просьбе мастерами зарубежного кино.

Луиджи **КОМЕНЧИНИ**, *режиссер (Италия)*

Удивительным является факт, что пришло время праздновать столетие со дня рождения Станиславского, и это удивление лучше всего выражает значительность его творчества. В самом деле, Станиславский кажется нам современником, столько о нем говорят, спорят, такое влияние оказывает его учение на всех актеров, в том числе и молодых. Много говорят о нем и те, кто его не изучал, потому что им заведомо известно, что сказать «Станиславский» — это значит для любого актера войти в мир непрерывных и ослепительных открытий. Я сказал бы, что труды Станиславского — это больше, чем учение, это открытие метода, который является основой для современного развития актерского искусства.

Я не знаю, какое влияние оказала система Станиславского на мой метод работы с актером в фильме. Я никогда не ставил перед собой такого вопроса. Режиссер, доверивший актеру судьбу персонажа, все время находится перед лицом множества проблем кинематографического реализма. И если то, что делает актер, кажется недостаточно правдивым, если персонаж, созданный на бумаге, не превращается в живого, то есть действующего человека, тогда нужно вспомнить о Станиславском и работать с той самоотверженной творческой страстью, которая была свойственна всем его усилиям.

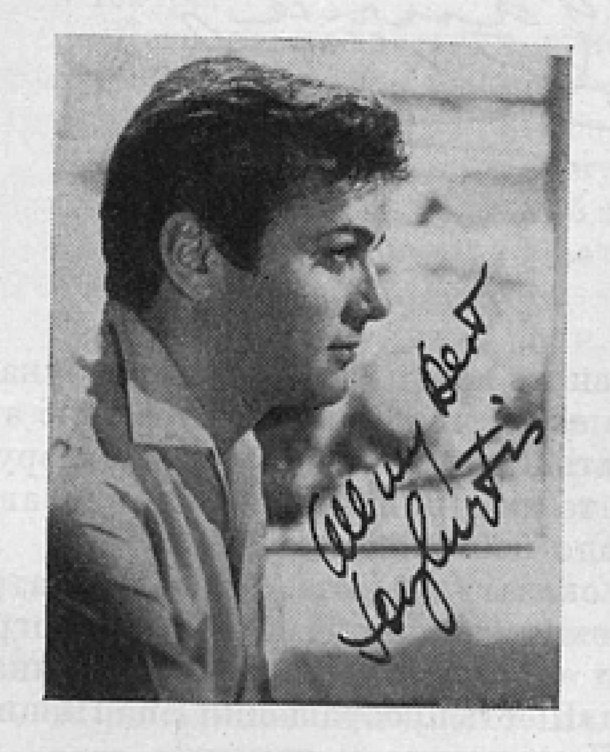


Не знаю, существует ли разница между игрой в фильме и на сцене: очевидно, это все-таки не одно и то же. Но метод Станиславского применим и в том и в другом случае, даже если результаты применения будут различными, поскольку речь идет именно о методе. Это метод, который упраздняет дух внешнего подражательства, который отменяет все заученные правила, — это метод, который с полной определенностью вводит актера в сферу творчества. И действительно, хороший фильм получается только в результате труда, который является творческим, то есть оригинальным и умным, в каждой своей фазе, от сценария до прокатной копии.

Мне кажется, я имею право сказать, что во всех случаях, когда в моих фильмах было что-нибудь хорошее в актерском исполнении, мне помогало в этом воспоминание, пусть смутное, о трудах Станиславского.

Пользуюсь случаем сказать вам, что сохраняю о Москве, где мой фильм «Все по домам» получил теплый прием, исключительно дорогие воспоминания. Надеюсь, что смогу участвовать в вашем следующем фестивале и еще лучше узнаю Советский Союз.

Прошу принять мои наилучшие пожелания.



Тони КЕРТИС, актер (США)

Ни у меня, ни у кого-либо другого, имеющего отношение к искусству театра или кино, нет ни малейшего сомнения в том, что Станиславский сыграл огромную роль в создании современного стиля актерской игры. Его поиски оправданности всей жизни актера на сцене явились огромным вкладом в дело развития актерского искусства. Этот вклад нельзя недооценивать.

Станиславский заслуживает того, чтобы стоять рядом с великими мастерами кино. Что касается меня, то его влияние сказалось на многих сторонах моей работы. Во-первых, при создании образа, во-вторых, в понимании образа. Различный подход к этим вопросам имеет своим следствием создание фильмов различного типа. Во многих случаях метод Станиславского оказывал мне большую помощь.

Я недостаточно знаком с работой русских актеров. Один русский фильм, однако, произвел на меня огромное впечатление. Это «Баллада о солдате». Судя по этому фильму, актерское искусство в России сделало большие успехи и находится сейчас на высоком уровне.

Я прошу вас передать привет моим русским соотечественникам*.

Искренне ваш

Морис ШЕВАЛЬЕ, актер (Франция)

Боюсь, я недостаточно компетентен, чтобы говорить о Константине Станиславском и его изумительном таланте.

Моя профессия заключалась больше всего в том, что я пел и играл на сценах всего мира о д и н, и я всегда был своим собственным режиссером, собственным автором и даже композитором.

Я всегда с гордостью считал себя деятелем сцены.

Фильмы, в которых я снимался, будь то во Франции или в Америке, были лучше или хуже — в зависимости от того, был ли постановщик первоклассным или нет.

В кинематографе все зависит от того, кто ставит.



* Родители Тони Кертиса (Бернарда Шварца) — выходцы из царской России. — *Ред.*

В этом смысле скажу, что два года тому назад я снялся в очень большом американском фильме, который назывался «Фанни» и был сделан по произведению Марселя Паньоля. Так вот, постановщик фильма Джошуа Логан, замечательный ученик Константина Станиславского, блестяще занимался с нами, вдохновляемый вашим великим мастером.

Я думаю поэтому, что часть моей благодарности через Джошуа Логана должна быть адресована Константину Станиславскому.

Благодарю вас за то, что вы оказали мне честь, попросив меня написать вам эти несколько строк, и заверяю вас в моем глубоком уважении.

Maurice Chevalier

***Войцех СЕМЕН**, актер (Польша)*

Систему Станиславского должен обязательно знать каждый актер. Это азбука работы актера над ролью. Но нельзя же всю жизнь оставаться при одной только азбуке. Сначала учишься по букварю, а потом надо читать и другие книги. Так и актеру нельзя ограничиваться в своей работе над ролью только принципами Станиславского: в творчестве нельзя стоять на одном месте, надо постоянно искать.

Я — актер театра и кино. Но должен сразу сказать главное. Я люблю театр и ненавижу кино. Не потому, что хочу умалить достоинства кино. Я высоко ценю огромное общественное значение кинематографа, я много снимаюсь. Играл я в восемнадцати полнометражных фильмах (в том числе в фильме «Шесть превращений Яна Пищика» — роль начальника отдела кадров, в фильме «Покушение» и других).

К телевидению у меня то же отношение, что и к кино: я его не люблю. Но я часто выступаю по телевидению и в прошлом году вышел на второе место в проводившемся среди зрителей опросе: кого они считают самым популярным в Польше актером телевидения.



На телевидении я считаюсь «специалистом» (если можно употребить здесь это смешное слово) по советской и русской литературе. К примеру, только за последние полгода я выступал с рассказами Исаака Бабеля, читал повесть Булата Окуджавы, а из классики — «Записки сумасшедшего» Гоголя. Совсем недавно я сыграл в телевизионной постановке роль мужа в инсценировке «Чужая жена и муж под кроватью» по Достоевскому.

Почему же я все-таки не люблю кино и телевидение?

Расскажу вам смешную историю об одной моей работе в кино, и это многое вам пояснит. Я снимался в фильме «Голубой крест» в роли советского майора. Все мои сцены снимались короткими разрозненными планами, чуть ли не отдельными кадрами, где не было ни малейшей возможности вживаться в образ по системе Станиславского. Там была одна очень напряженная сцена, сцена, когда моего героя оперировали. Ему ампутировали без наркоза обмороженную ногу.

Звук записывался синхронно. Мне режиссер предложил петь русскую песенку; однако время от времени он прерывал меня, толкая в бок и заставлял шипеть. В нужные режиссеру моменты я покорно шипел. Вряд ли все это было «по Станиславскому»...

Из всех этих обрывочных кадров, из этой песенки и этого шипения получилась в результате глубоко впечатляющая сцена, которая даже меня самого взволновала: я смотрел ее буквально со слезами на глазах.

Каков же вывод из этого короткого анекдота? Главное в фильме — режиссер, а не актер. Актер по мере своих сил и возможностей лишь подчиняется выдумке и требованиям режиссера.

Снимаясь в кино, я, актер, должен быть в любой момент готов что-то изображать по требованию режиссера, тогда как режиссер во время съемок видит все в целом. В будущем я предполагаю сам заняться режиссурой.

Из всего сказанного ясно, что работа актера в кино труднее, чем работа актера в театре.

Чего мне не хватает в кино и на телевидении? Не хватает глаз зрителей. Для меня в творчестве самое важное — непосредственный контакт с аудиторией. Мне, актеру, нужно быть с глазу на глаз со зрителем. Вот почему мне не нравится работа в кино и на телевидении: здесь я не вижу зрителя. И вот почему я люблю театр.

Выступая на театральной сцене и чувствуя, что кто-то не понял меня, я могу даже повторить фразу, прямо обратиться к этому зрителю. (Мне кажется, здесь я расхожусь с системой Станиславского — она не допускает повторений, требуя создания единой психологической линии роли.) От спектакля к спектаклю я могу работать над образом, углублять его. И, находясь на театральных подмостках, мгновенно учитывать восприятие зрителя и всегда вступать с ним в общение. В кино же, когда фильм уже вышел на экран, невозможно еще раз повторить фразу, если она «не доходит» до зрителя, нельзя сыграть что-то по-иному...

Как я понимаю, система Станиславского предполагает в работе актера над ролью постепенное развитие психологической линии роли. Начиная с какого-то определенного момента, она идет к кульминации и затем зачастую к спаду.

Наша жизнь необычайно изменилась. Теперь мы никогда не находимся в какой-то начальной точке. Нет, наша жизнь всегда в кульминации. Вот так и должен играть актер.

Хочется сравнить игру актера с работой художника. В своей картине он конденсирует кульминацию жизни, кульминацию чувств. Для живописца всегда важна его картина в целом. С равным вниманием, с тем же чувством ответственности прорисовывает он и центр картины и кладет небольшие мазки на краю полотна. И самый образ (предмет) и фон, на котором он написан, равноценны для художника по значимости, так как все они — компоненты единого целого в момент его кульминации.

Ныне жизнь наша сконцентрирована, предельно насыщена. О беспримерном полете в космос Николаева и Поповича я узнал, как и жители Америки и других континентов, почти одновременно с людьми Советского Союза. А испанский король узнал об открытии Америки Колумбом лишь через много месяцев.

Сейчас иные времена, иные темпы. Поэтому в наши дни в современном мире, в современном театре я не смогу играть, не будучи все время в «концентрированном» состоянии, в состоянии творческой кульминации.

Теперь о другом. В Варшаве я познакомился с Григорием Чухраем и Валентином Ежовым. Они работают вместе с Анджеем Вайдой над сценарием нового фильма. Мне думается, и я там буду играть, и мне будет очень интересно встретиться с Чухраем на съемочной площадке.

Во время недавнего пребывания в Москве я познакомился с некоторыми молодыми советскими поэтами. И, главное, побывал у Анны Андреевны Ахматовой. Я преклоняюсь перед нею. Надеюсь, эти встречи помогут моим выступлениям по Варшавскому телевидению с произведениями советской литературы.

Сердечно приветствую читателей журнала «Искусство кино».

Wojciech Siemion





Эдвиж ***ФЕЙЕР***, *актриса (Франция)*

Я с большой радостью получила ваше письмо и со столь же большой охотой отвечаю вам.

Личность К. Станиславского и его система с глубоким вниманием изучены, оценены, прокомментированы артистами французского театра. Совершенно очевидно, что его указания о коллективной и индивидуальной дисциплине очень помогли развитию нашего драматического искусства. Драгоценные заветы Станиславского об искренности и о раскрытии внутреннего мира оказались очень плодотворными для наших ролей в кино. Благодаря этому, желая служить театру и кино, мы в обоих случаях сумели сделать все наилучшим образом.

Примите выражение моей живой и искренней симпатии.

Питер ***УСТИНОВ***, *актер, режиссер, драматург (Англия)*

Существуют гиганты, которые, оставаясь связанными узами духовной общности со своим собственным поколением, переступают его границы и сохраняют свое значение и в последующие эпохи.

Таков Станиславский.

Совершенно очевидно, что теория Станиславского возникла как реакция на искусственный, напыщенный стиль игры, принятый во времена его юности. Стиль преобладающий в театре, неизбежно связан со стилем, преобладающим в литературе, и поэтому имя Станиславского тесно связано с именем Чехова. Совместными усилиями они нашли истину, которая скрывалась, как иголка в стоге стена, среди поверхностных и дешевых эффектов.

Александр Бенуа, которому я прихожусь внучатым племянником, говорил мне, что, по его мнению, Станиславский не так охотно брался за постановку Мольера и Гольдони, писателей, отразивших величие и очарование других, менее рассудочных эпох. Я полагаю, что Бенуа был прав в этом вопросе, поскольку ни один художник, проникнутый столь требовательным чувством ответственности по отношению к своей собственной эпохе, не смог бы воспринимать как нечто ему близкое эпоху элегантности, пустоты и поверхностного блеска.

Как и многих великих людей, Станиславского любили (если перефразировать «Отелло») не всегда благоразумно, но часто без меры. Его работы великолепны, если к ним подходить как к художественной исповеди чрезвычайно талантливого человека. Но если, как это часто случается, их изучать как пособия, да еще порой облегченные, по мастерству, они могут принести большой вред.

На мой взгляд, дело обстоит следующим образом: люди, наделенные актерским даром, очень быстро приобретут нужный опыт, и для них работы Станиславского — в высшей степени личные размышления человека, ищущего пути в избранном им виде искусства,— будут иметь чрезвычайную ценность и сегодня, и завтра, и послезавтра. Тех же, кому недостает таланта, эти работы могут завести в тупик и повергнут в растерянность.

Как это ни странно, принципы актерской работы, выработанные Станиславским, применимы к кино, пожалуй, даже в большей степени, чем к театру. Великое преимущество кино заключается в том, что зрители как бы сидят все в одном кресле. То они оказываются перед самым лицом актера, то как бы чудом отодвигаются назад. Здесь отсутствует нигде не записанный и никогда не упоминаемый компромисс театра:

актеру не приходится все время заботиться о том, чтобы его увидели и услышали в задних рядах. Он как бы проецирует в аудиторию свои мысли, что почти невозможно в театре. Даже его грим тоньше и естественнее откровенного театрального грима. Он может говорить настоящим, а не театральным шепотом. Минутное сомнение, сдерживаемый гнев, все оттенки и полутона, свойственные человеческому общению, могут быть выражены без нарочитости, с большей естественностью, чем в театре. Таким образом, мысль может быть драматизирована даже без помощи диалога. Мне кажется, что и Станиславского и Чехова покорило бы это свойство кино, которое я определил бы как лиризм невысказанного. При взгляде на огромную картину глаз не воспринимает деталей. Но если небольшой кусочек ландшафта выделен рамкой из деревьев или зданий, он сразу оказывается в фокусе внимания. Он станет частью стройной композиции, приобретет свою собственную гармонию. В кино такую рамку, помещающую художественное произведение в фокус, придающую ему гармонию, мы называем стилем. Каждый значительный фильм обладает этим обязательным качеством, и, будь то «Броненосец «Потемкин» или «Чапаев», «Александр Невский» или «Баллада о солдате», каждый из этих фильмов характеризуется своим собственным стилем, каждый обладает ярко выраженной индивидуальностью.

И она не является лишь выражением индивидуальности режиссера — постановщика фильма. Кинокартина — это произведение искусства, отличное от драмы или музыкального сочинения, а тем более от архитектурного строения или гобелена. Она скорее представляет собой амальгаму различных сильных артистических индивидуальностей, нечто вроде художественного комитета под председательством режиссера. Самый предусмотрительный режиссер не может предвидеть все могущие возникнуть случайности.

В кино требуется определенное умение приспосабливаться к моменту, своего рода шестое чувство. Архитектор, создающий проект здания, уверен, что его подробные математические указания будут в точности выполнены строителями; режиссер фильма, ставящий батальную сцену, совершенно не представляет себе, каково будет, скажем, выражение на морде каждой лошади, и даже не пытается угадать, каким оно окажется. Приспособление к случайности играет огромную роль даже в тщательно продуманной кинокартине.

По моему убеждению, это своеобразие кино требует от актера чрезвычайно быстрых рефлексов и некоторой способности к импровизации. Я бы сказал, что тут та же идея Станиславского, только поднятая на следующую ступень. Актер должен развивать в себе интуицию и, даже будучи застигнут врасплох, ни на минуту не изменять психологической правде созданного им образа. Малейший намек на предварительную отработку, на вымученность убивает картину. Если даже картина поставлена на историческую тему, никогда не должно казаться, что действие происходило когда-то давным-давно,— оно должно происходить сегодня. Картина должна переносить в прошлое зрителей, а не одних актеров. Если этого удалось достичь, то прошлое покажется таким же важным и волнующим, как настоящее.

Я считаю, что подлинное искусство — национально, и если оно действительно национально (и если оно действительно искусство), оно станет интернациональным. Точно так же мне кажется, что произведение широкого звучания, стремящееся донести какую-нибудь важную идею до всего человечества, достигнет своей цели наилучшим образом, если его создатели вложат в него все самое личное и сокровенное, ничем не выдав конечных, далеко идущих целей. Мой последний фильм «Билли Бадд», поставленный по роману американского писателя XIX века Германа Мелвилла, представляется мне именно таким произведением, поскольку его сложный аллегоризм открывает возможности для самых разнообразных толкований в приложении к современности.

Конфликт между добром и злом — вечная тема, однако малейший намек на то, что создатели фильма делали упор на эту тему, погубил бы фильм, лишив его простоты и придав претенциозность. Размышляя над тем, как раскрыть злободневность этой темы для нашего времени, я решил, что наилучший путь — это с максималь-

ной достоверностью и воображением воссоздать картину эпохи, показать зрителю, в соответствии с замыслом Германа Мелвилла, события, происходившие в августе 1797 года.

Действующие лица говорят на языке того периода, позволяют себе иногда импровизировать в духе разговорной речи того времени, и вместе с тем этот язык совершенно понятен современному зрителю и звучит скорее характерно, чем архаично. Поскольку действие происходит на борту корабля, мы оказались в выгодном положении по сравнению с создателями обычных исторических фильмов, которые вынуждены довольствоваться копиями древних построек из дерева и гипса. С 1797 года море нисколько не изменилось, и сейчас оно не более склонно, чем когда бы то ни было, удовлетворять мольбы о ясной погоде. К тому же не имеет смысла строить подобие корабля из гипса, если вы хотите, чтобы ваше судно держалось на воде. Поэтому нам пришлось взять старый сицилийский парусник и переоборудовать его в английский фрегат. Если учесть, что на судне всего пятидесяти метров в длину оказалось свыше ста двадцати человек актеров и технического персонала, легко себе представить, что вскоре условия жизни на борту стали не менее ужасными, чем они были в конце XVIII столетия!

Может быть, такой далеко идущий реализм получил бы одобрение самого Станиславского.

Во всяком случае, какие бы достоинства или недостатки ни находили критики в этом фильме, почти все единодушно признают, что в нем с суровой достоверностью воспроизведен один из наиболее напряженных периодов в истории цивилизации — период Французской революции.

И именно потому, что фильм, как это признано многими, исторически достоверен, он заставляет задуматься о современности, о положении человека в нашем обществе.

Я подобрал исполнителей ролей среди тех своих коллег, которые, так сказать, настроены со мной на одну и ту же волну и с которыми мне было бы интересно пускаться в подобное приключение. Кроме талантливых американских актеров Роберта Райана и Мелвина Дугласа в фильме участвовали Поль Роджерс, возглавлявший труппу лондонского театра «Олд Вик» во время ее гастролей в Москве, Джон Невилл, Дэвид Маккэллум, Сирил Лакем, Ли Монтегю, Рональд Льюис и другие великолепные актеры.

Ведущую роль Билли Бадда, молодого простодушного моряка, я поручил молодому актеру Теренсу Стэмпу. Ему двадцать три года, его отец — машинист буксира в лондонском порту, и это его первая роль в кино. Пресса стран, говорящих на английском языке, провозгласила его актером первой величины.

Я был не только постановщиком фильма, но и сам играл роль капитана корабля, роль сложную, что, впрочем, можно сказать о всякой хорошей роли. Я поставил себе за правило никогда не играть героя, не имеющего ни одной слабости, или негодяя, совершенно лишенного сердца. Таких людей не существует нигде, кроме мира дидактики, а если бы они и существовали, то были бы невыносимо скучны. Контраст является основным материалом драмы, и актер по-настоящему находит себя, когда ему удается объединить в единое гармоничное целое элементы, которые на первый взгляд кажутся несовместимыми, ибо человек, как бы мы его ни упрощали, остается по сути своей невероятно сложным существом, наделенным способностью мыслить.

Надеюсь, что эти заметки окажутся для вас полезными.

Искренне ваш

Элиа КАЗАН, режиссер (США)

Я только что возвратился в Нью-Йорк и в течение ближайших нескольких месяцев буду лишен возможности написать что-либо, так как буду занят окончательным монтажом своего нового фильма. Однако я все же хотел бы сказать вам о том, какое огромное место занимает Станиславский в моей жизни.

Я самым внимательным образом изучил все его труды, и помимо того, что восхищаюсь им как мастером театра и учителем, я испытываю к нему величайшее уважение как к человеку. Когда читаешь все написанное им, становится совершенно очевидно, что это был человек исключительного благородства, которым по праву может гордиться не только мир театра, но и все человечество. Его труды проникнуты подлинной силой и величайшей любовью к людям.

Он один из немногих истинных гигантов, когда-либо работавших в театре.

Все, что мне довелось делать в театре, испытало на себе воздействие его учения. И в равной степени вся моя работа в кино была также вдохновлена его трудами, его открытиями.

Я очень жалею, что у меня нет времени рассказать об этом подробнее и тем самым хоть в самой минимальной степени воздать ему за все, что он дал мне. Но так как ныне это невозможно, я ограничиваюсь лишь этим письмом, в котором мне хотелось высказать свое преклонение перед ним.

Искренне ваш

Elia Kazan

Эрвин ГЕШОННЕК, актер (Германская Демократическая Республика)

С учением Константина Станиславского я познакомился незадолго до войны. Впрочем, «познакомился» — это не то слово. Книги Станиславского, умные и интересные, побудили меня всерьез взяться за изучение его системы. Это, по существу, и было началом настоящей моей работы в искусстве.

Свою актерскую деятельность я начал не как профессионал. Изучать систему и применять ее на практике мне, к сожалению, пришлось недолго. Дело в том, что в течение шести лет — с 1939 по 1945 — я находился в фашистских концентрационных лагерях.

Если знакомство с системой Станиславского было первым решающим моментом в моей актерской жизни, то второй не менее важной вехой стал для меня 1949 год, когда я начал работать в театре Бертольта Брехта. Я многому научился у этого замечательного мастера революционного социалистического искусства. И хотя между учением Брехта и учением Станиславского немало чисто технологических различий, обоих этих великих художников объединяет конечная цель — требование действенности, высокой идейности искусства. Поэтому, как это ни покажется, может быть, странным, я считаю себя последователем и Брехта и Станиславского. Хотя, если говорить откровенно, в практической деятельности, в методе работы Брехт мне ближе.



Мне довелось сыграть немало ролей как в театре, так и в кино. Самой интересной своей работой в кино я считаю роль полковника Иоахима Эберсхагена в телевизионном кинофильме «Совесть пробуждается». Мне не доводилось создавать более сложно-

го образа. Здесь необходимо было не только точно прочертить психологическую линию развития образа, но и показать, как меняется мировоззрение человека, рассказать о долгом и мучительном процессе пробуждения гражданской, человеческой совести.

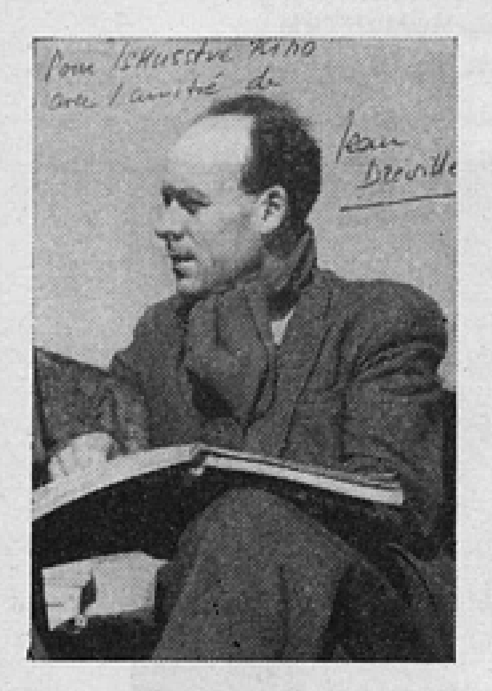
Интересно, что теми же качествами, которых я добивался в работе над этой ролью — психологической точностью, показом процесса ломки мировоззрения, пробуждения совести,— покорила меня и актерская работа Юрия Никулина в фильме «Когда деревья были большими». Если актер так оригинально и талантливо, как это сделал Ю. Никулин, создал образ человека, пробуждающегося к сознательной жизни, то мне думается, для общества это не менее важно, ценно и необходимо, чем создание героя без сучка и задоринки. Такие образы имеют огромное воспитательное значение. Об этом, кстати, говорил и Брехт. Думаю, что то же требование лежит и в основе учения Станиславского о психологической многогранности образа, о сверхзадаче роли.

Жан ДРЕВИЛЬ, режиссер (Франция)

Оказал ли Станиславский влияние на мое кинематографическое творчество?

Мы все, даже не осознавая того, испытали его влияние — одни больше, другие меньше. Станиславский тоже, не ведая того, мыслил кинематографически. Этому свидетельство отрывок из его письма к Чехову во время работы над постановкой «Вишневого сада».

«Был занят вторым актом и наконец кончил его. По-моему, получается очаровательный акт. Бог даст, декорация выйдет удачная. Часовенка, овражек, заброшенное кладбище среди маленького лесного оазиса в степи. Левая часть сцены и средина без всяких кулис — один горизонт и даль. Это сделано одним сплошным полукруглым задником и пристановками для удаления его. Вдали в одном месте блестит речка, видна усадьба на пригорке. Телеграфные столбы и железнодорожный мост. Позвольте в одну из пауз пропустить поезд с дымочком. Это может отлично выйти. Перед закатом будет виден ненадолго город. К концу акта туман; особенно густо он будет подыматься из канавки на авансцену. Лягушачий концерт и коростель — в самом конце. Налево, на авансцене — сенокос и маленькая копна, на которой и поведет сцену вся гуляющая компания. Это — для актеров, им это поможет жить ролями...»



При своем рождении кинематограф был свободен от каких-либо влияний. Но он был заполнен театральными актерами с их грузом условностей и традиций. Станиславский и Антуан, каждый по-своему, приучили публику к определенным приемам. Кинематограф глухо воспротивился этому, и сегодня так и хочется сказать про хорошего театрального актера, что он «играет кинематографически».

Словом, теперь я уже не вижу такой разницы между актером сцены и актером экрана, если, конечно, и тот и другой заставляют меня верить, что они не играют, а живут в ролях.

Я снимал фильмы с самыми выдающимися театральными актерами; я снимал фильмы также и с актерами непрофессиональными, взятыми прямо с улицы. И в обоих случаях я получал равное удовлетворение. Но надо с самого начала понять, что непрофессиональный актер весьма ограничен в своих возможностях, тогда как с актером профессиональным постановщик может поработать как угодно, и тот сумеет сделать так, чтобы зрители не заметили «швов» ремесла и чтобы он был абсолютно неотличим от человека с улицы.

При помощи техники Станиславский заставлял забыть о технике. В беседе с Луи Жуве Станиславский говорил, что во всех произведениях искусства есть гуманное начало, которое и надо вытащить, за которое и надо зацепиться, чтобы продемонстрировать его и донести до публики. Иначе, говорил Станиславский, можно сделать, быть может, и отличную вещь, но она будет холодной.

В наши дни Станиславский был бы большим мастером кинематографа.

Извините за мой несколько краткий ответ, но я сейчас очень занят, а говорить глубоко о Станиславском и его искусстве значило бы исписать множество и множество страниц.

Сердечно ваш

Jean Dréville

Жюль ДАССЕН, режиссер (Франция)

Столетие Константина Станиславского отмечается театрами всего мира, и я очень рад, что ваш журнал публикует высказывания о том, насколько полезным оказался его гений для кинематографа.

Станиславский видоизменил театры или, во всяком случае, оказал влияние на все театры мира. И естественно, что это не могло не сказаться на искусстве кинематографа.

Для меня было бы честью написать статью на тему «Станиславский и кино». И я очень сожалею, что этому мешает чрезмерное количество работы. Я слишком уважаю его мысли и его творчество, чтобы позволить себе сделать поверхностный анализ.

Я хотел бы, однако, сделать одно замечание в адрес некоторых моих коллег по кино. Двадцатый век с неизбежностью привел кинематограф к социальной правде. Станиславский освободил актера от стеснительной искусственности ложного романтизма, и он был бы в ужасе, если бы увидел, что некоторые из нас во имя этой социальной правды жертвуют поэтичностью. Это кажется мне искажением Станиславского, добровольным отказом от его заветов. Поэтический образ, поэтический стиль в актерском творчестве, непрестанная забота Станиславского о том, чтобы воссоздать и зафиксировать то внутреннее состояние актера, которое ведет его к одухотворенному творчеству, не имеет ничего общего с натурализмом. Это вульгаризация его системы.

Будем славить и ценить Станиславского, но прежде всего постараемся понять его.

С уважением

Jules Dassin

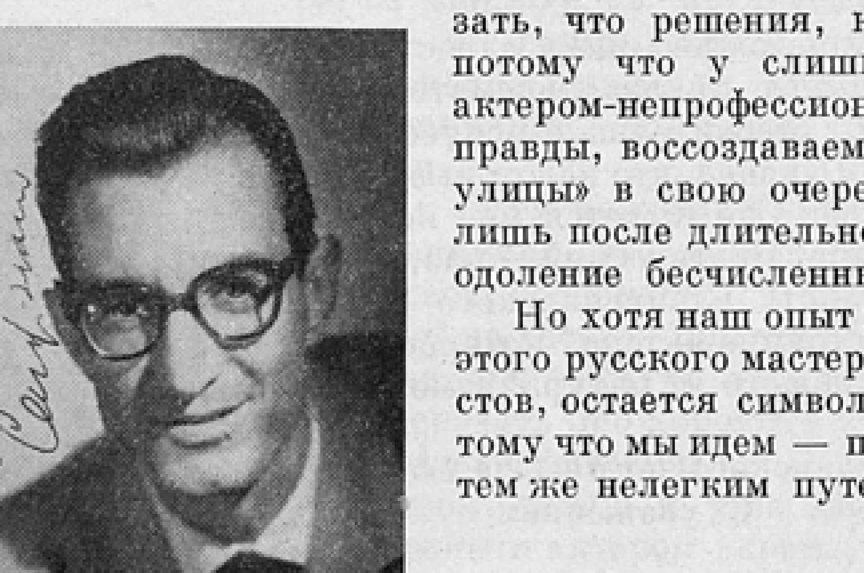
Карло ЛИДЗАНИ, режиссер (Италия)

Для поколения итальянских интеллигентов, которым во время последней войны было двадцать лет, имя Станиславского говорило очень много. Для итальянской культуры, особенно для ее самых молодых представителей, изучение системы этого мастера русского театра было стимулом к носящему более широкий характер бунту против конформизма.

Вплоть до 1940 года мир итальянского театрального искусства задыхался в атмосфере провинциальщины, пожалуй еще более тяжкой и затхлой, чем та, в которой находилась наша кинематография. В те годы и в Академии драматического искусства, и в Экспериментальном кинематографическом центре, и на страницах журнала «Чинема» стали заявлять о себе новые свежие веяния, все чаще стал звучать призыв к сближению с жизнью, с действительностью. Предпринимались первые попытки обновить язык искусства в театре и кино, начались страстные поиски самых новых средств осуществления этой великой реформы театра и кинематографа. Новая техника сценария, новая техника игры актеров, новая техника монтажа, звука и т. д.— вот из этих элементов постепенно, «по кусочкам» складывалась новая мозаика, которая должна была лечь в основу революционного и демократического послевоенного искусства кино и театра. В моей «Истории итальянского кино» я всемерно старался показать, что неореалистическое искусство в послевоенной Италии не могло бы возникнуть, если бы в последние годы фашистского господства не было этого развивавшегося в подполье рационального, плодотворного и революционного движения идей. (Этот наш итальянский опыт поразительно схож с опытом русской современной революционной культуры, первое биение и первые бунтарские выступления которой падают на самые черные годы царизма.)

В послевоенные годы эти веяния были подхвачены главным образом итальянским кино. Но нужно сказать, что школа Станиславского оказала на кинематографию лишь косвенное влияние, поскольку нашему кино пришлось столкнуться с непредвиденными проблемами. Несмотря на формирование нового поколения актеров, кинодеятелям приходилось искать для своих широких эпических и народных фильмов исполнителей, взятых непосредственно из реальной действительности. А для работы с такими актерами-непрофессионалами любой классической техники недостаточно. Здесь нужно экспериментировать, искать новое. Иногда приходится прибегать к чисто механическим приемам и управлять таким актером, как марионеткой, или прибегать к внешним, иногда жестоким воздействиям, чтобы вызвать настоящие слезы, настоящее чувство страха.

Иной, еще более сложной техникой приходится пользоваться, когда в фильме одновременно играют профессиональные и непрофессиональные актеры. Во всех своих фильмах я сталкивался с этой проблемой и должен сказать, что решения, к которым приходишь, всегда различны, потому что у слишком «настоящей» правды, показываемой актером-непрофессионалом, я бы сказал, иной ритм, чем у правды, воссоздаваемой актером-профессионалом. И актер «с улицы» в свою очередь осваивается с ритмом профессионала лишь после длительного процесса «привыкания» и через преодоление бесчисленных затруднений.



Но хотя наш опыт и отличен от опыта Станиславского, имя этого русского мастера для нас, итальянских кинематографистов, остается символом. Станиславский очень близок нам, потому что мы идем — пусть с помощью иных средств и методов — тем же нелегким путем приближения к действительности.

Carlo Lizzani

Збигнев **ЦИБУЛЬСКИЙ**, *актер (Польша)*

Система Станиславского возникла на основе конкретных произведений литературы, выросла из драматургии Чехова и Горького, и применение данного метода в этом репертуаре приносит верный результат. Ведутся дискуссии о том, имеет ли также смысл применение метода Станиславского в современном репертуаре. По-моему, наверняка да, особенно в кино, если, однако, систему не трактуют слишком схоластически, окостенело, как готовый рецепт для всех создаваемых актером образов, а, наоборот, сохраняют то, что у Станиславского является самым ценным — метод размышления над ролью и средство постичь самую сущность своего героя.

Каким образом применить этот на первый взгляд ограниченный конкретным репертуаром метод к произведениям, написанным в ином ключе,— вот задача, которая стоит перед мастерами современного театра и кинематографа.

Не надо забывать, что в каждом произведении сцены и экрана окончательным выразителем сути и мысли любого литературного прообраза является живой человек, актер. И меня лично в работах Станиславского больше всего интересуют те разделы, где автор говорит об актере, рассматривая его именно как «инструмент» для передачи содержащихся в пьесе идей.

Лично я, считая себя учеником Станиславского, всегда стараюсь по мере возможности применить его метод к литературной первооснове — пьесе или сценарию, — которая прежде всего определяет тип создаваемого образа. За этим следует метод раскрытия образа.

Возьмем, к примеру, пьесу американского драматурга Майкла Газзо «Шляпа, полная дождя». Диалог между мужем и женой. Если этот диалог просто «преподносить» зрителю по отдельным репликам, он превратился бы в абсурд. Правда, этот диалог и сам по себе дает возможность показать, что данная супружеская пара переживает кризис, но это можно понять и при простом чтении. Для достижения соответствующей атмосферы следует использовать в спектакле абсолютно все возможные элементы, которые послужили бы ее усилению, показывая отношение героев друг к другу, к предметам окружающей их обстановки, реакцию на акустические эффекты, следует максимально использовать движение и действие. И вот в спектакле, где я был занят, неоценимую услугу оказала мне и моей партнерше... кружка со сметаной и сахарница. Жена героя говорит: «Надо убрать посуду в буфет». Я ставлю кружку на верхнюю полку, сахарницу на нижнюю. Через минуту я переставляю посуду. Стук кружки, потом сахарницы, скрип верхних дверок, скрип нижних дверок. Эти простейшие действия я повторяю несколько раз. И вот помимо передачи непосредственного действия мы получаем неожиданно дополнительный эффект. Ритмически повторенное действие, ритмическая игра звуков при перестановке посуды — все это благодаря своей навязчивости усугубляет атмосферу нетерпения, скуки, обретает характер некоего протеста против порядка, существующего в этом буфете, в этом доме. Следует добавить, что вся эта сцена игралась во время паузы в диалоге, получая, таким образом, полную самостоятельность в своем настойчивом, целеустремленном воздействии.

Использование простого физического действия с целью передать подводное течение данной сцены — вещь в театре не новая, и в современном репертуаре можно найти множество примеров тому. И хотя находятся люди, которые склонны считать такие приемы всего лишь постановочными эффектами, на самом деле это следствие правильного и глубокого раздумья над создаваемым образом. И этим мы обязаны Станиславскому.

Вот что мне хотелось сказать о театре. А кино? Кино как искусство по силе своего воздействия уже давно переросло театр, однако до сих пор еще нет какой-либо

настоящей школы, нет большой теории актерской работы в кино. Мнение о том, что отсутствие этого мало ощутимо благодаря чудотворной роли монтажа и всесилию режиссера, ошибочно, даже если его подтверждают примерами ролей, хорошо сыгранных непрофессиональными актерами. Киноактер также не может работать, не основываясь на определенном методе, особенно потому, что он работает отрывочно, фрагментарно.

Работа киноактера напоминает шахматное поле, где каждое движение пешкой или ладьей, на первый взгляд малосущественное, в конечном счете ведет к ощутимому результату. Вопрос о методе имеет здесь особенное значение.

У меня лично есть претензии к тем, кто обучает будущих актеров в киношколах, ибо там часто работают над разного рода импрессионистски-поэтическими киноэтюдами, где критерием для оценки мастерства актера-выпускника являются монтажно-зрительные эффекты. И совсем не уделяется внимания этюдам на темы, связанные с обычными человеческими чувствами, например ожидание, зубная боль, голод, поцелуй...

Я с полным уважением отношусь к хорошему монтажу, к мастерству пробуждения ассоциаций, нужного настроения, но все же в большинстве случаев это лишь отступление на более легкий путь, и притом отступление и режиссера и актера. А ведь решение многих вопросов с помощью настоящей продуманной актерской работы гораздо более увлекательно.

Я уверен, что основой создания кинообраза должно стать не умение применить тот или иной трюк или спекуляция на монтаже, а сознание богатства мыслей, чувств и переживаний, на которые способен актер.

Я не желаю быть в кинофильме лишь реквизитом, с которым режиссер может делать все, что ему заблагорассудится. Актер должен быть сознательным и полноправным соавтором кинокартины. Чтобы так могло быть, не только от актера, но и от режиссера следует требовать хорошего знания того метода, которым пользуется в своей работе актер. В противном случае весь труд может оказаться ненужным. Актер работает над своей ролью, стараясь создать из отрывочных кусков логический, последовательный ряд причин и следствий, который и определит в конце концов четкий внешний и внутренний облик его героя. Режиссер может одной неподходящей монтажной склейкой разорвать эту логическую цепь — и вот уже образ становится ослабленным, неполным.

Если речь идет о сознательной методической актерской работе, то для достижения полноценного результата необходимо взаимопонимание актера и режиссера. И если речь идет о применении метода Станиславского актерами, то нужно также требовать основательного знакомства с этим методом и от режиссеров. Иначе сознательная, продуманная работа актера может быть сведена к пустой эффектности и невразумительному бормотанию.

Очень хорошо, что эти вопросы все чаще обсуждаются в наши дни не только среди актеров, но и среди режиссеров.

Константин ВОИНОВ

Станиславский — это правда

Мне хочется поделиться тем чувством гордости советского художника, которое, я полагаю, разделит со мной каждый, кто прочитает высказывания мастеров мирового киноискусства о великом русском режиссере К. С. Станиславском, о месте и роли его учения в их работе, в становлении их творческих взглядов. И да простят меня те, кто, отдавая должное его таланту, смелости, пишет, что идеи Станиславского не оказали на них никакого влияния. Каждый, кому дорога правда в искусстве, не мог пройти — сознательно или бессознательно — мимо учения гиганта режиссерской, эстетической и этической мысли К. С. Станиславского.

Я, в прошлом артист студии под руководством Н. П. Хмелева, ученика Станиславского, естественно, с первых же своих шагов с жадностью и энергией молодости бросился на систему Станиславского, или, вернее, старался изучить и понять ее и возможности ее непосредственного применения в работе начинающего актера. Это было в 1937—1938 годах, когда еще был жив Константин Сергеевич и существовала его студия, когда только что вышла в свет его книга «Работа актера над собой», когда во Всероссийском театральном обществе его ближайший помощник по студии М. Кедров проводил цикл бесед о новых поисках и дальнейшей разработке «системы».

Сознаюсь, многое тогда нам было непонятно в этих поисках Константина Сергеевича, многое казалось скучным, несколько упрощенным. Шло это, как я понял впоследствии, в большей мере не от существа нами еще не до конца понятой «системы», а от метода ее преподавания или изложения учениками, забывшими заветы Станиславского: «Нет ничего глупее и вреднее для искусства, чем «система» ради самой «системы». Нельзя делать из нее самой цели, нельзя средство превращать в сущность. В этом самая большая ложь».

Мне кажется, что подобный метод изучения системы в отрыве от ее художественно-идеологических начал принес определенный вред и оттолкнул от нее многих работников нашего театра, а особенно кинематографа — они по понятным причинам меньше знали о ней.

Вся последующая моя работа в театре, особенно в качестве режиссера, а потом и в кино — тоже режиссером — убедила в том, система Станиславского приводит при правильном применении в работе с актером к высоким художественным результатам. И, как это ни парадоксально звучит на первый взгляд, вся моя последующая практика убедила меня в том, что система Станиславского — прирожденного театрального режиссера — необычайно кинематографична. Я имею в виду его последние работы, его последние поиски. И эту мысль хочется подчеркнуть, потому что все мы, да и, как свидетельствуют прочитанные мной письма, многие зарубежные мастера киноискусства, говорим обычно лишь об учении Станиславского первого периода его деятельности, когда в борьбе с внешней театральностью, с сентиментальностью, с ложным пафосом создатель и руководитель Художественного театра ратовал за правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах. Эта отважная и упорная борьба Станиславского за правду в искусстве как бы обозначила тогда новый этап в развитии мирового театра, подсказав актеру более точное и правдивое поведение на сцене, воспитав актера нового типа — предельно искреннего и глубокожизненного в своих физических приспособлениях, в выявлении своих чувств.

И знаменательно то, что это правдивое поведение заставило актера обратить особое внимание не только на чувства героя, а и на его мысли. То, что Станиславский называл сверхзадачей или задачей данной сцены, что определялось им словом «хотение», приводило актера к правильным действиям на сцене, возбуждало нужные для данной ситуации эмоции. А через эти эмоции, которыми артист заражал зрительный зал, он обращался к разуму зрителя.

Актер, который правдиво действует на сцене, заставляя зрителя поверить в истинность происходящего, делает тем самым изображаемый характер близким, понятным зрительному залу, как бы «пришедшим из жизни». Эта близость к действительности, эта современность человека, изображаемого на сцене, и заставляет зрителя думать о нем как о живом, размышлять о его судьбе, разбираться в его поступках. И тем самым осуществляется главнейшая функция искусства — познание действительности, познание окружающих тебя людей.

Все это открытое и внесенное К. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко и всем МХАТ в искусство театра оказало, конечно, огромное влияние и на зарождавшийся тогда кинематограф. Недаром в двадцатые годы такие кинорежиссеры, как Вс. Пудовкин, всегда восхищавшийся Станиславским и написавший о его системе ряд интереснейших работ, как Я. Протазанов, широко при-

влекали к участию в своих фильмах актеров Художественного театра, владеющих этим секретом жизненности и простоты. Старожилы МХАТ вспоминают, как еще на заре Художественного театра, когда у МХТ не было своего здания и играли в Эрмитаже, В. Качалов опоздал на репетицию. Запыхавшись, он подбежал к дежурившему у входа вахтеру и спросил:

— Наши артисты тут не проходили?

— Нет, — отвечал тот, — проходили курсистки и студенты.

За эту похожесть — внешнюю и внутреннюю похожесть — на современников и ценили кинематографисты актеров школы Станиславского, актеров, как бы взятых из жизни. Не знаю, сама ли система Станиславского, спектакли ли Художественного театра, критические ли статьи о МХАТ заставили задуматься наиболее чутких кинематографистов. Но мне ясно одно: Станиславский и его театр оказали огромное влияние на самое правдоподобное из искусств — кино, на весь мировой кинематограф.

Необычайная чувствительность пленки, способной фиксировать малейшие движения человеческих страстей или мысли, особенно на актерских крупных планах, правдоподобность и почти документальность декорации, особенно когда исполнителя окружает подлинная натура, требуют от киноактера не только правдоподобия чувств, но и абсолютно точного физического поведения. Он сидит за рулем настоящей автомашины, он машинист настоящего паровоза, его окружают настоящие, не бутафорские вещи, и малейшая фальшь физического поведения сразу же ясна зрителю....

В своих последних работах Станиславский разрабатывает ту систему актерского мастерства, знание которой, владение которой особенно необходимо артисту кинематографа. Здесь Станиславский разрабатывает метод, в основе которого лежит правильное психофизическое поведение актера в мельчайших его подробностях, разрабатывает актерскую технологию, стремясь всемерно помочь исполнителю верно действовать каждую секунду сценической жизни.

Всем известны условия киносъемки, сложности киносъемки, когда, в отличие от театра, актер не имеет возможности последовательно, шаг за шагом репетировать и т. д. и т. п. И здесь на помощь нам приходит поздний Станиславский. Добиваясь верного психофизического поведения актера в мельчайших «кусках», направляя его внимание прежде всего на это, а не сразу на сферу чувствований, он как бы ограждает исполнителя от ненужного наслоения многих и разнообразных задач. Он обращает его внимание прежде всего на психофизическое поведение и убеждает, что органичность жизни в роли и приведет к верным чувствованиям, к верным действиям и мыслям.

В самом деле, разве не приходится иногда наблюдать на съемках, как режиссер пространно, литературно, иногда даже очень образно объясняет актеру задачу и как растерянно, беспомощно стоит тот, порой даже увлеченный этим рассказом, но не знающий, с чего начать? И как этот же актер бывает счастлив, когда режиссер, раскрыв где-то до съемки суть общих задач, в процессе самой съемки предлагает ему простые и ясные приспособления, точно указывающие, ясно прочерчивающие линии физического поведения. И чем интереснее эти приспособления, чем точнее эта линия, тем легче актеру — даже иногда подсознательно — выявить те большие задачи, которые стоят перед ним в данной сцене. И как часто актер, лишенный таких простых физических приспособлений, играет состояние, внешнюю характерность, то есть становится театральным в дурном смысле этого слова.

Надо признаться, что мы, увлеченные большими, высокими целями, занятые повседневной практической работой над фильмом, уделяем очень мало внимания воспитанию профессионального мастерства актера.

А последние годы жизни К. С. Станиславского как раз были отданы тому, чтобы вложить в руки и душу актера и режиссера те профессионально необходимые знания, которые уберегли бы от многих ошибок, сомнений. Знания, на основе которых (если они вошли в твою плоть и кровь) можно ставить и решать самые сложные задачи. Интересно, что сам Станиславский говорил, что настоящее овладение этими знаниями поможет актеру иногда очень быстро схватить главное в роли, в сцене, работать куда интенсивней и точней, чем обычно. Надо ли объяснять, как все это важно для кинематографа, где исполнитель не имеет возможности совершенствовать роль от спектакля к спектаклю, где он должен быть точен, как снайпер.

Вот почему мне представляется таким существенным подчеркнуть для всех нас, в том числе и для зарубежных мастеров кино, которым явно более знакома «Моя жизнь в искусстве», что изучение трудов Станиславского последних лет принесет актерам и режиссерам самую непосредственную помощь в работе, что овладение этим методом, знание его убережет их от многих ошибок. Систематизирует и сделает законом интуитивные догадки. Явится надежным фундаментом для подлинно творческих свершений.

Чарльз Лаутон умер

Смерть выдающегося английского актера Чарльза Лаутона не была неожиданностью. Вот уже много месяцев ползли слухи, что он тяжело, неизлечимо болен. Журнал «Иностранная литература» в ноябрьской книжке за прошлый год назвал его «покойным». Это была ошибка: Чарльз Лаутон в то время был еще жив. Он умер через месяц, вопреки старому поверью о том, что ложное известие о смерти означает долгую жизнь.

Чарльз Лаутон обладал могучим актерским дарованием. Поразительная сила и глубина мысли, никогда не изменявшее чувство правды и, может быть, самое главное, непоколебимое духовное здоровье, нравственная сила, народность — вот свойства его актерской индивидуальности, свойства, которыми он щедро наделял создаваемые им экранные и сценические образы. В каждом его актерском создании «просвечивала» его редчайшая, неповторимая индивидуальность.

Трудно назвать другого актера, который в такой степени был бы интересен и значителен в своих работах как человек, художник. Его Рембрандт в картине Александра Корды был в какой-то степени и его собственным автопортретом — художника-мыслителя рембрандтовской силы, реалиста до мозга костей, чей могучий жизнелюбивый талант всегда и во всех случаях был демократичен, даже когда он играл особ царственной крови — Генриха Восьмого или шекспировского Лира.

В этом номере журнала помещены высказывания зарубежных мастеров кино о Станиславском. Чарльз Лаутон был одним из первых, кому мы послали письмо с просьбой поделиться с нами своими мыслями о великом реформаторе искусства. Письмо уже не застало Лаутона в живых, и мы не знаем, как он ответил бы на наши вопросы. Ответом служит все его творчество, полное глубочайшей правды, все его актерские создания, в которых он с такой огромной силой сумел запечатлеть самое ценное в искусстве — жизнь человеческого духа.

●

В фильме «Буря над Вашингтоном» Чарльз Лаутон сыграл свою последнюю роль. Мы публикуем два снимка, присланные по нашей просьбе режиссером фильма Отто Преминджером. Вверху — в перерыве между съемками; слева направо: Чарльз Лаутон, Отто Преминджер и Генри Фонда. Внизу — кадр из фильма; слева Чарльз Лаутон.





Л. ПОГОЖЕВА

Сан-Франциско, 1962

Все, кто возвращался из Италии, с превеликим восторгом рассказывали, что сразу «узнавали» ее города. Каждому вновь приезжающему казалось, что он уже раньше все это видел — и шумные улицы центра и узкие переулки окраин с их по-южному открытой жизнью; каждому казалось, что он знаком с веселыми, красивыми людьми из Неаполя, Рима, Венеции... Приезжий «узнавал» даже обычаи и нравы... Только одно единственное обстоятельство должно было предварять это «узнавание» — нужно было видеть итальянские фильмы режиссеров-неореалистов. Заслуга этих режиссеров прежде всего и заключалась в том, что они создали искусство большой жизненной правды.

Совсем иное дело Америка и американские фильмы. Мы мало смотрим американских фильмов и далеко не всегда видим лучшие. (Немногое об Америке можно узнать из «Оклахомы» и «Великолепной семерки»!) Поэтому даже самый поверхностный туристский взгляд приезжего человека замечает в жизни Америки и американцев то, чего он ранее не видел в их фильмах, но о чем читал в произведениях Мальца, Миллера, Хемингуэя, Сарояна, Фолкнера, Сэлинджера и других американских писателей. Удивителен этот разрыв между американским кинематографом (в подавляющем большинстве фильмов) и жизнью...

●

То, что писали об Америке Ильф и Петров, не устарело. Во всяком случае, не устарело описание внешнего облика страны. Америка — страна дорог, машин и реклам. Сплошным потоком, одна к одной, в неистовом бензиновом угаре машины любых марок, новенькие и сильно помятые, с бешеной скоростью мчатся по великолепным дорогам, минуя небольшие пустынные города. Людей не видно. Может быть, на несколько километров можно заметить одного, двух человек, идущих по тротуару или торопливо пробирающихся сквозь бизоньи стада машин, которые на миг остановились на перекрестке и сердито и нетерпеливо фырчат.

Америка главным образом состоит из коттеджей — она действительно одноэтажная или, точнее, разноэтажная. Небоскребы и тротуары, заполненные людьми, мы видели только в Нью-Йорке. Отличные ленты дорог, бензиновый угар, рычание машин, никогда не гаснущие беснующиеся огни реклам сопровождали нас повсюду.

Из Сан-Франциско в Стэнфордский университет нас вез один из его питомцев — студент кинофакультета. Он оказался прямо-таки поэтом отечественных дорог и машин. С истинным вдохновением он говорил нам, сколько ужасных катастроф происходит ежедневно на дорогах Америки... «Вот недавно, — оживленно говорил нам наш симпатичный шофер, небрежно бросая руль машины, поворачиваясь к заднему сиденью и заставляя нас вздрагивать от страха,—здесь врезались друг в друга более десятка машин сразу. Изрядная была каша!.. Смотрите,— обращает он наше внимание на дорогу и далее произносит что-то вроде белых стихов,—эти несущиеся потоки — это реки жизни! Сверкающие белые и красные ленты дорог похожи на артерии. В них льется кровь и бьется пульс жизни. Машина давно уже заменила человеку ноги! Даже женщины Америки — это уже наполовину женщины, наполовину машины!» Мне никогда не доводилось видеть такого своеобразного, восторженного певца машин и дорог. Его лицо, его сердитые близко сдвинутые к переносью глаза блестели восторгом язычника, слагающего молитву в честь своего божества...

В Лос-Анжелосе у нас был другой «шофер». С аэродрома в Голливуд нас мчал на своем каре известный американский режиссер Уильям Уайлер. Классик американского кино уже весьма немолод и глуховат на одно ухо. Поэтому в его машине руль

переставлен направо. Развивая поистине дьявольскую скорость, Уильям Уайлер при этом любит поговорить со своим соседом-пассажиром, предпочитая, естественно, чтобы этот последний сидел возле того уха, которым Уайлер хорошо слышит. «Я люблю быструю езду,— говорил он, мча нас со скоростью 120 километров в час.— Обратно на аэродром вас повезет моя жена.— И добавлял успокоительно: — Она не любит быстрой езды». Однако, по нашим московским понятиям, супруга Уайлера была типичным представителем племени шоферов-лихачей...

У нашего друга и переводчика студента-физика Андрюши Яблонского была своя гоночная машина. Надо полагать, что он умел выжимать из нее немалую скорость! И, вероятно, только из сострадания к нам он по возможности спокойно и не торопясь вез нас на чужом солидном каре по дороге на озеро Тохо, что расположено в штате Невада.

Но, пожалуй, скорость ни одной легковой машины не могла сравниться с той скоростью, с какой нас мчал по мостам и дорогам на виноградники Мартини громоздкий автобус. Обратный путь был особенно впечатляющим. Вечером поднялся туман над Сан-Франциско и его окрестностями — в осеннее время года это нередкое явление. Туман, густой и белый, как молоко, гасит все, даже огни реклам. Только специальные желтые фонари, горящие на знаменитом Золотом мосту, пробивают сплошную белесую пелену. Наш автобус мчался со страшной скоростью, так сказать, невзирая на туман. Веселые бразильские и аргентинские актеры громко распевали песни. Можно было откинуться в удобном кресле. Казалось, что мы плывем в облаках и вот-вот появится молоденькая хорошенькая стюардесса... Появится и объяснит с милой, ангелоподобной улыбкой, как надевать спасательный жилет, где следует застегнуть молнию. «Сбоку, — говорит красавица,— при соприкосновении с водой (бр!) у вас должна загореться лампочка. Не беспокойтесь, не устраивайте паники, в самолете есть запасный выход (куда?!)... На всякий случай при сигнале наденьте теплые вещи, обхватите руками колени, наклоните голову...»

Эти полезные и ободряющие советы давались пассажирам американского самолета, летящего через океан. В автобусе никаких советов давать не полагается. Он мчится все же по земле.

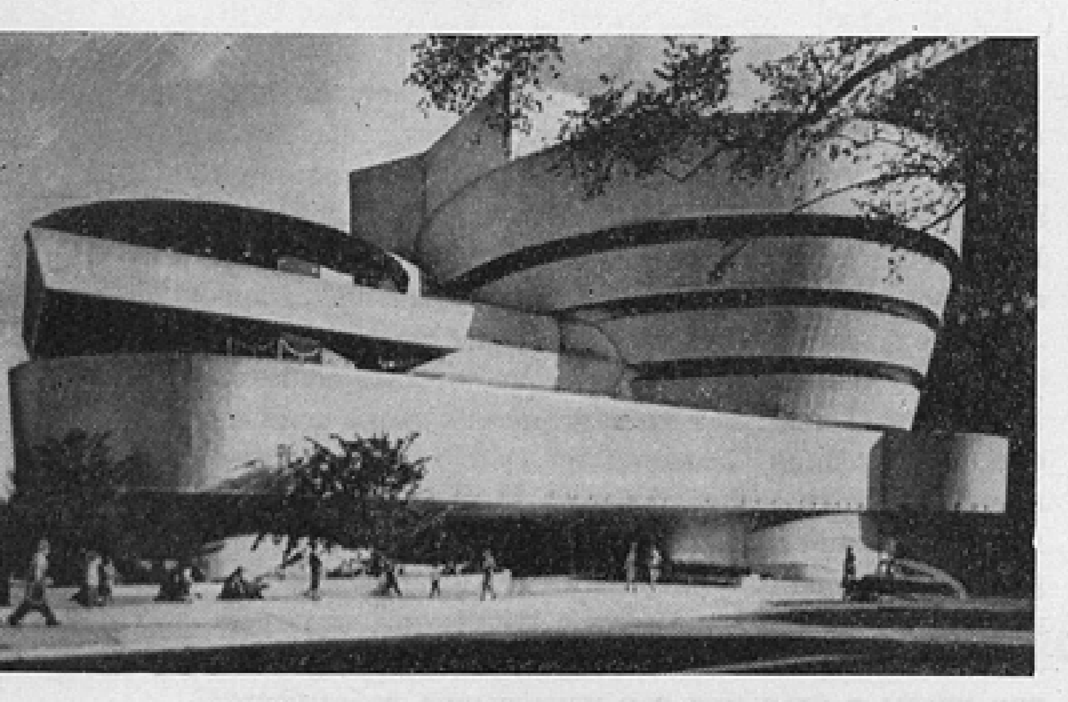
Советы на земле даются по другому поводу и в другом виде. Главным образом в виде бесчисленных реклам, проявляющих заботу обо всем: о вас, ваших детях, родственниках и знакомых. О вашем здоровье, настроении, пищеварении, развлечениях — словом, обо всех способах потратить доллары.

Доллар, как сильнейшее божество, соревнуется с богом скорости — дорог и машин. Доллар — это все.

●

Посмотрели бы вы на бесчисленные игорные дома возле озера Тохо в штате Невада. Самые разные люди приезжают туда. В огромных толпах, заполняющих залы игорных домов, много пожилых женщин. Вот одна из них деловито уселась на высокий табурет сразу возле двух автоматов, сняла туфли, пристроила на полу хозяйственную сумку и стала бросать в отверстие машин пяти- и десятицентовые монеты. Если посчастливится и на вертящемся диске появится определенная комбинация рисунков, автомат выдаст игроку вместо одной три, десять, пятнадцать, двадцать монет. Если на диске остановится самая редкая комбинация рисунков, то удачливому игроку принесут в мешочке семь с половиной долларов. Автоматы стоят сплошными рядами. Они жужжат, как пчелы в улье или как непрерывно работающие кассы. Наиболее состоятельные игроки бросают в ненасытные щели серебряные доллары. Просиживают ночь напролет. Отойдут, выпьют кока-кола и вновь за «работу»... Потоки долларов льются в игорные дома Америки, через которые ежедневно проходят десятки тысяч людей, своеобразных ловцов удачи — авось повезет! Ведь американец, не имеющий своей машины, своего особняка, своих долларов, — в своей стране существо неуважаемое и глубоко несчастное. Таких можно встретить повсюду — и в Нью-Йорке и в Сан-Франциско. Некоторые очень приличны с виду. В безукоризненно белых рубашках, стареньких отглаженных костюмах, они протягивают руку за милостыней. Есть и другие — настоящие бродяги, бегущие за машиной, чтобы протереть стекло и выпросить двадцатипятицентовую монету. Есть отцы семейств, ютящихся в грязных трущобах, где ветер поднимает в воздух пыль, уголь, бумажный мусор... Эти ищут работу.

Средний американец три четверти своей жизни живет, чтобы копить доллары. Проходят годы, он копит, копит... потом, если успевает, начинает их тратить. На всех аэролиниях мира можно встретить весьма пожилых американок. Одетые в пестрые, украшенные цветами шляпки, увешанные множеством, чаще искусственных, драгоценностей, они вооружены фотоаппаратами, биноклями, кинокамерами... Женщины деловито мчатся через океан, чтобы посетить пирамиды Египта, соборы Рима, фестивали Венеции, кабаре Парижа, модные курорты Швейцарии, рестораны в районе лондонского Сохо. Женщины торопятся. Вряд ли путешествия доставляют им удовольствие, но это все же лечение от скуки бессмысленной жизни. Многие наряду с путешествиями увлекаются «общественными» делами. Принимают участие в викторинах, ежедневно разыгрываемых по телевидению...



Музей Гугенхейма в Нью-Йорке

Ох, эти викторины! Какой это соблазн! Ответите на вопрос, сколько долларов стоит новая детская игрушка, и вам принесут грошовый выигрыш... Кроме того, вы имеете возможность, приодевшись, улыбнуться с экрана телевизора. На один короткий миг мелькнуть среди вакханалии рекламы. А она настойчиво, нагло день-деньской кричит: купи, купи, купи. Галстуки, пылесосы, машины, детские игрушки, пилюли от зубной боли, дома... купи!

Магазины завалены товарами. Магнитофон можно купить за четыреста долларов и за девятнадцать. Качество соответствует цене. На одной из окраинных улиц Нью-Йорка товары сомнительного качества горами навалены прямо на улице. Способ торговли самый удивительный. Зазевавшегося прохожего прямо-таки силком втаскивают в магазин и на смешанном диалекте, в котором переплетаются слова из языков многих народов, умоляют, заставляют, убеждают — купи, купи, купи...

В центре Нью-Йорка, на Бродвее, 5-й авеню и прилегающих к ним стрит нравы другие, более сдержанные... Другие нравы, другие цены. Все поспокойнее и подороже.

— Вы только в Центральный парк не ходите, — предупреждают нас наши американские друзья.

— Почему?

— Да видите ли, с наступлением вечера там могут обокрасть, раздеть, оскорбить и... зарезать...

Такое же предупреждение было высказано нам и в отношении Сан-Францисского парка. Ну что же, посещение парков пришлось отменить!

Зато мы посетили один из театров на Бродвее. Посмотрели музыкально-танцевальный спектакль «No Strings». Музыка и либретто Ричарда Роджерса. Он известен как автор многих музыкальных произведений: «Оклахома», «Бедная маленькая девочка» и других. В том спектакле, который мы видели, Роджерс писал не только музыку, но и текст. В спектакле участвовали две широко рекламированные звезды — Диана Раолл и Ричард Килей. Сюжет самый банальный. История американцев, приехавших в Париж. Последний, конечно, разлагается. Очень наивное, типично американское представление о Париже. Герои спектакля — американская красотка-манекенщица и легкомысленный писатель, никак не могущий расстаться с соблазнами разлагающегося Парижа. Хорошо поставлены в спектакле танцы. Во многом они напоминают поразительные по ритму, драматичности и четкости танцы из фильма «Уэстсайдская история».

На другой день мы посетили музей Гугенхейма. Удивительное здание. Его красота заключается прежде всего в целесообразности. Поднимаешься на лифте и затем идешь слегка сужающимися наподобие штопора кругами все вниз и вниз, разглядывая выставленную и отлично освещенную скульптуру. Много интересного. Скульптуры знаменитых художников начиная с конца прошлого столетия и до наших дней. Есть среди них немало уродливых и совершенно бессмысленных детищ современного абстракционизма. Дикое нагромождение проволоки, камня, железа... Просторные галереи музея отнюдь не были переполнены жадными экскурсантами, как это можно наблюдать в музеях Москвы и Ленинграда. И мне показалось, что у простых американцев абстрактные полотна и скульптуры не пользовались успехом.

●

Вначале я сказала, что описание Америки Ильфом и Петровым не устарело. Это и так и не так. Вот ее некоторые новые внешние приметы: надписи на домах, указывающие пути в убежища, воющие сирены учебной тревоги, огромные плакаты очередного антисоветского фильма-фальшивки под названием «Мы вас закопаем», статьи в газетах, полные сообщений в духе холодной войны о Кубе, Китае, Индии. Угрюмые бородатые лица сердитых молодых людей — битников, — одетых с нарочитой небрежностью. Шла предвыборная кампания — выбирался губернатор Калифорнии. Всюду с плакатов — физиономия Никсона, Никсона, Никсона. По телевидению тоже Никсон, в газетах тоже Никсон. Второй конкурент — Браун — рекламировался гораздо скромнее, я бы сказала, в сто раз скромнее. И что же? Именно его большинством голосов жители штата Калифорния избирают своим губернатором. Не помогли Никсону ни рекламы, ни полуголые девушки, раздающие прохожим воздушные шары с надписью

«Голосуйте за Никсона», ни выстрелы игрушечных пистолетов, разбрасывающих конфетти.

Как и всё в Америке, выборы в ней проходят деловито, шумно и удивительно странно для непривычного взгляда. Иной раз мне казалось, что все это игра, рассчитанная на детей...

●

Мы приехали в неспокойное время. Газета «Филм дейли», вышедшая накануне нашего приезда, встретила нас ехидной статейкой на тему о том, как в Кремле «размышляли»: ехать или не ехать русским на фестиваль в Сан-Франциско... И все же мы приехали. Была устроена пресс-конференция, она нашла весьма сокращенное изложение в печати...

Видимо, не случайно были сокращены самые интересные, с нашей точки зрения, рассуждения М. Ромма и других членов делегации о современном советском киноискусстве. Оставлена только та часть разговора, которая касалась положения на Кубе.

Решение Советского правительства, победа политики разума встретили единодушное одобрение простых американцев, но разные оттенки настороженности, враждебности, холодности не исчезли со страниц печати. Ведь еще не перевелись охотники решать вопросы политики с «позиции силы».

Потом начались будни фестиваля. Просмотры фильмов. Атмосфера вокруг нас воцарилась дружеская, деловая, честная. Большую положительную роль в этом сыграли члены жюри фестиваля и особенно председатель жюри — известный американский режиссер Майлстон.

А зритель? Насколько я успела заметить, его симпатии, внимание, интерес, уважение к советскому народу сильно возросли. В Стэнфордском и Калифорнийском университетах многие студенты изучают русский язык. В библиотеках полно русских книг (я с удовольствием увидела там журнал «Искусство кино»). Гастроли наших театров, ансамблей, выступления спортсменов, показ фильмов — все это сопровождается выражением искренних восторгов. Несколько человек мне говорили, что мечтают о поездке в Советский Союз. Те, кто посетил его, наперебой старались выказать нам максимум внимания, с большой теплотой отзывались о широком московском гостеприимстве. Разве все это могло быть раньше? Нет, это самый настоящий сегодняшний день. Но вот когда читаешь издаваемую в Сан-Франциско русскую газету «Новая заря», то создается впечатление, будто вас переносят лет на пятьдесят-шестьдесят назад. Наивные объявления о «крымских пирожках» и одинокой даме, желающей знакомства с серьезным господином пятидесяти пяти — пятидесяти семи лет. Сообщения о пострадавшей при автокатастрофе великой княгине Леониде Григорьевне, глупейшие так называемые «армянские загадки» и прочая старомодная и грустная чепуха...

Например, в одном из номеров газеты напечатан такой «актуальный» материал, как статья В. Крымова «Из кладовой писателя» — об отношениях Гессена с Милюковым, испорченных, по мнению автора, тем, что Милюков был «левее» Гессена, и тем, что вмешались женские интриги.

Все это вперемежку с политическими новостями и сообщениями о праздничных богослужениях составляет содержание газеты и, видимо, в известной мере отражает содержание жизни русских в Америке; они стараются сохранить здесь, на американской земле, нечто русское, свое, свой язык, свои обычаи, но застывшие, давние, те, что помнят их отцы и деды, уехавшие из России более сорока лет назад.

Пестрая жизнь идет повсюду, но в Америке она особенно пестра. Каждый квартал в городе Сан-Франциско имеет свой особый характер. Китайский не похож на негритянский, русский на итальянский и т. д. Купить специфически чистый американский сувенир невозможно, разве только игрушечный здорово стреляющий автомат. Вместе с другими военизированными детскими забавами они лежат в витринах магазинов во всех кварталах... Пестрая жизнь...

Только вот в кинематограф не всегда проникает ее дыхание, не отражается эта ее особая пестрота...

●

Могучий Голливуд, как некая единая машина штампующая сотни кинематографических дешевок, сегодня не существует. Распался на отдельные небольшие студии. Фильмов делают вдвое меньше, чем в 30-х годах. Не выдерживают конкуренции с телевидением. Уже много лет, как появились независимые режиссеры, работающие самостоятельно, вдали от Голливуда.

Что же снимают в Голливуде?

Режиссер Билли Уайльдер снимает фильм под названием «Очаровательная Ирма». Это фильм о жизни парижского «дна». И, увы, он так же, как и многие другие американские фильмы, ничего не скажет о современной жизни простых американцев. В главной роли — известная актриса Ширли Маклейн. Она встретила нас в костюме и гриме — веселая, живая, хорошенькая. Обтягивающее черное короткое платье с длинным разрезом на боку. Зеленые чулки, туфли на огромных каблуках, высокая прическа. Ширли играет в новой картине роль парижской проститутки. В павильоне выстроены удивительные, совсем-совсем достоверные улицы Парижа. Выстроены так прочно, добротно, что можно входить в «магазины» и «бары», как в настоящие. Не забыто ничего — решетки на тротуарах, уличные тумбы,



Стенли Крамер и Спенсер Трэси

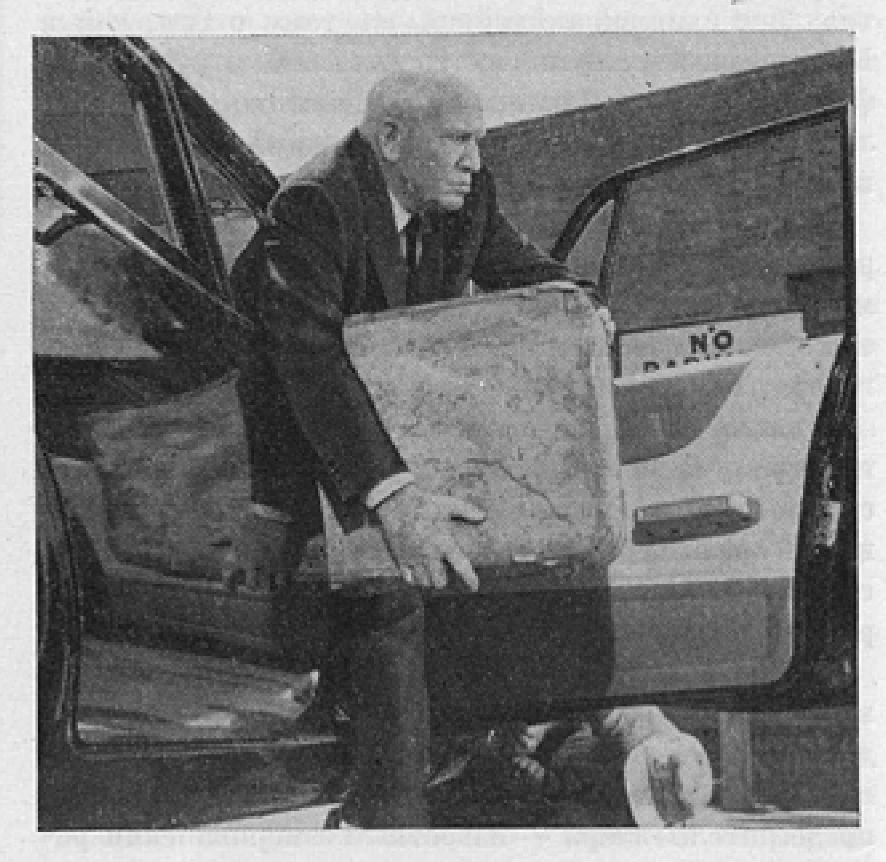
трубы, обшарпанные углы домов, витрины, афиши, автомобили... Все настоящее. Самый придирчивый глаз не отличит на экране подделку от правды.

Ширли хохочет. Она рассказывает, что специально ездила в Париж изучать повадки парижских проституток. Пробовала стоять с ними на улицах, приглядывалась... Сто разных мин в одну секунду! Подвижное личико Ширли, весь ее облик меняется поминутно. Она то играет, то выходит из игры и тогда вновь кидается обнимать и целовать нас, вспоминая московские встречи. Москва, которую посетила Ширли, оставила у нее, по ее словам, самое приятное, радостное воспоминание...

В другой студии режиссер Стенли Крамер снимает первую в своей жизни комедию по сценарию Уильяма Роуза «Сумасшедший, сумасшедший, сумасшедший, сумасшедший мир». Когда мы попали в павильон, там шла съемка одной из сцен с участием знаменитого Спенсера Трэси.

Трэси играет полицейского детектива, как всегда без всякого грима. И каждый раз, когда заканчивается съемка очередного дубля, все присутствующие в павильоне работники группы прямо-таки валятся на пол со смеху. Так поразительно живо, непосредственно, так здорово играет Трэси в этой сцене, где он всего-навсего разговаривает по телефону с матерью своей возлюбленной. Сюжет комедии весьма несложен.

Вор, приговоренный за кражу к пятнадцати годам тюрьмы, бежит. За ним идет погоня. Догнать вора совсем не трудно, так как брошена вся «техника». Однако гонятся осторожно. Все ждут, что вор прибежит к тому месту, где зарыт клад. Клад волнует преследователей куда больше, нежели поимка вора. И вдруг в автомобильной аварии вор погибает... Умирая, он рассказывает кое-что о кладе, но не все... Преследователи вора становятся кладоискателями. Все. В том числе и старик полицейский детектив, которого играет Спенсер Трэси.



Спенсер Трэси в фильме «Сумасшедший, сумасшедший, сумасшедший, сумасшедший мир»



Ему очень нравится роль и вся картина. Ему нравится, что его партнерами в фильме являются «звезды» Бродвея — знаменитые комики Мерман, Дуранти и другие. Почему все так смеются, когда заканчивается съемка дубля? Трэси сдержанно улыбается и говорит: «Наверное, потому, что я каждый раз добавляю к тексту сценария нечто свое и всякий раз другое!» На прощание Трэси и Крамер дарят мне для журнала свою фотографию с надписью.

В 12-м номере нашего журнала (1962) мы опубликовали сценарий Эбби Манна, по которому Крамер поставил свой фильм «Суд в Нюрнберге». В Нью-Йорке мне удалось посмотреть фильм. Это сильное, умное и гуманное произведение. Фильм снят просто, даже, так сказать, традиционно. Диалоги и монологи героев играют в нем большую роль. В центре образ старого американского судьи (его роль отлично играет Спенсер Трэси), который пытается по-человечески понять мотивы, почему совершались фашистами чудовищные зверства. Почему? Великолепной сценой в тюрьме завершается первая серия. Вторая серия фильма приводит все действие к острой драматической ситуации, в которой речь идет уже не о прошлом, а о тех людях в послевоенной Америке (действие происходит в 1948 году), которые пытаются выгородить военных преступников, фашистов. В фильме кроме Спенсера Трэси играют замечательные актеры Берт Ланкастер, Ричард Уидмарк, Максимилиан Шелл, Монтгомери Клифт и другие.

Очень жаль, что наши зрители не видели эту картину,— ее содержание безусловно прогрессивно, она служит сегодня человечеству, предостерегая от ошибок прошлого.

●

На Международном кинофестивале в Сан-Франциско советский фильм «Иваново детство» получил одну из главных премий — премию за лучшую режиссуру. Молодой режиссер Андрей Тарковский второй раз вышел победителем в серьезном соревновании. Сначала Венеция, потом Сан-Франциско. И хотя премия была вручена за режиссуру, я думаю, что ее по праву могут разделить оператор В. Юсов, маленький актер Коля Бурляев, автор повести В. Богомолов и сценарист М. Папава.

В Сан-Франциско зрители отлично поняли трагедию отнятого войной детства. Когда с экрана в зал смотрели печальные и взрослые глаза мальчика, когда в странном вальсе кружились стволы берез, когда на пути бегущих по берегу реки детей вставало черное, обугленное в огне войны дерево — волнение охватывало всех. Мастерство Тарковского и Юсова было высоко оценено американской публикой, критикой, жюри фестиваля.



«Иваново детство»

Советская делегация возила в Сан-Франциско еще один фильм — «Девять дней одного года». Он был показан вне конкурса и поэтому не обсуждался жюри. Это жаль. Я думаю, что фильм режиссера М. Ромма и сценариста Д. Храбровицкого вполне мог претендовать на одну из главных премий, так как был самым серьезным, самым глубоким и актуальным произведением среди всех показанных в Сан-Франциско фильмов.

Дела фестивальные не очень подробно освещались прессой. Но все же более, чем каким-либо другим фильмам, повезло нашим, советским. Статьи, опубликованные в журналах, были благожелательны и серьезны. В них наперебой отмечалось наступление в советском кинематографе периода нового расцвета. Плохо осведомленные по части истории советского кино, американские кинокритики и журналисты охотно упоминают имена Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, а затем делают скачок к Калатозову и Чухраю. Думаю, что теперь к этому, увы, весьма небольшому списку будут присоединены имена Ромма и Тарковского.

●

Премию за лучший фильм жюри фестиваля вручило бразильскому режиссеру Ансельмо Дуарте за фильм «Обет». Это произведение было уже премировано высшей наградой на Каннском фестивале в мае 1962 года. «Обет» — первая картина Ансельмо Дуарте; до этого он выступал в кино как актер. Что побудило его стать режиссером? Почему он, всегда игравший в фильмах роли героев-любовников, поставил картину о простом крестьянине? Эти вопросы заинтересовали меня, и я обратилась с ними к режиссеру.



Ансельмо Дуарте (*слева*)



«О б е т»

«О б е т»

Наш переводчик притащил магнитофон. И вот мы сидим втроем, беседуя обо всем понемногу. О фестивале, впечатлениях от Сан-Франциско, о далекой Москве, о фильме «Обет». Ансельмо Дуарте мечтает приехать в Москву поставить совместный фильм... О своей картине он говорит так: «Мне хотелось рассказать людям всего мира о быте, стремлениях, мыслях и чаяниях бедного народа в Бразилии. Я показал не всю страну, а только ее северо-восточную часть, где жизнь труднее всего, но где чувства народа выражены и глубже и сильнее».

Крутится лента магнитофона. Идет неторопливый разговор...

— Мой герой, — говорит Дуарте, — типичен для той части Бразилии, где происходит действие фильма. Крестьяне из области Бахия издавна верят в языческих богов. Они привыкли к ним. И сколько бы португальские иезуиты ни навязывали крестьянам католическую веру, местное население по-прежнему признаёт своих святых. Иногда происходит смешение двух религий. Так, африканская языческая богиня бури и молний Иансан сливается в представлении крестьян с католической святой Барбарой...

— Вы считаете, что главное в вашем фильме — изображение столкновения двух религиозных представлений?

— О нет, — отвечает Дуарте, — смысл моего фильма далеко уходит за пределы конфликта чисто религиозного порядка. Картину фактически нужно было бы назвать «Нетерпимость». Мой герой является единственно чистым и цельным человеком в джунглях окружающего его общества, где каждый думает лишь о личном благе...

Для католического патера важными являются собственный престиж и дела церкви... У него нет сочувствия и любви к простому человеку. Газетный репортер, которому жизнь вообще кажется бесцельной, если к чему-либо и стремится, то к личной славе, и так каждый персонаж фильма... И среди них один мой герой ничего лично для себя не хочет. Он вполне невинен и кроток, чтобы выполнить свой обет, он готов на жертву, но при этом он нисколько не стремится уподобиться Христу...

— Не скажете ли вы несколько слов об авторе сценария вашего фильма?

— Диаз Гомез — автор сюжета — известен в Бразилии как писатель, создающий свои произведения на острые социальные темы. Он убежден в необходимости насилия для достижения народом победы. Не так давно Диаз Гомез поставил в Сан-Пауло пьесу «Восстание убежденных». Драматический конфликт в этой пьесе происходит, как и в фильме «Обет», между деревенским попом, претендующим на творение «чудес», и местным людом, приписывающим чудесную силу... корове.

Рассказав об этом, Ансельмо Дуарте говорит о трудностях, которые испытывает сегодня бразильский кинематограф.

— У нас не было на съемках ассистентов, фотографов, многих мелочей, не было даже грима. У нас нет лаборатории для обработки цветной пленки. Нам очень трудно!.. Хотелось бы, — в заключение говорит Дуарте, — чтобы в Бразилии появились русские режиссеры-постановщики. Ведь у нас так много общего с вами!..

Я слушаю рассказ Дуарте, а перед глазами вновь встают сцены из его фильма. Вот усталый и чуждый кипящим вокруг него мелким страстям, сидит крестьянин на лестнице у дверей храма... Лицо, глаза, мимика, интонации актера Леонардо Вилара, играющего роль крестьянина, поразительно чисты, ясны, детски простодушны. Он весь поглощен одной мыслью, одной целью — выполнить обет... Отличная сцена... Но особенно сильное впечатление оставляют финальные эпизоды — бунта и смерти героя. Толпа кладет убитого полицейскими крестьянина на крест и, проламывая двери храма, вносит его внутрь. Обет исполнен. Хотя и мертвый, герой входит в храм.

Бразильский режиссер Ансельмо Дуарте своим первым фильмом одержал большую победу. Он создал очень своеобразную, глубоко национальную, многоплановую картину...

Хочется сказать: до свидания, Ансельмо, до свидания в Москве. Пусть исполнится ваша мечта, и вы приедете в Москву. До свидания, желаем новых творческих удач!

...Не успел уйти Дуарте, пришел другой интересный собеседник — немецкий актер Максимилиан Шелл. Он исполняет роль Гамлета в телевизионном фильме, который показывается на фестивале. (Картина не получила награды. Это было справедливо. Но я думаю, что игра Шелла заслуживает внимания.)

— Сколько времени вы работали над созданием образа Гамлета? — спрашиваю Шелла, поражаясь его сходству с сестрой — актрисой Марией Шелл.

— Моя работа началась тогда, когда я впервые начал читать пьесу Шекспира. Это было давно. Но первое сильное впечатление от великой трагедии врезалось в память надолго, навсегда. Для меня вообще огромную роль играет первое впечатление... Роль Гамлета я выучил и по-немецки и по-английски еще до того, как была задумана картина. Просто так, для себя. Сама работа над фильмом потребовала пяти недель репетиций и девятнадцати дней съемок. Своим режиссером я весьма доволен. Он прекрасно выполнил свое дело.

Вы спрашиваете о главной задаче при постановке «Гамлета»? Добиться простоты. Пьеса так прекрасна, что ее нужно было подать без всяких укра-

шений, как можно проще. Мы исключали всякое лишнее движение в кадре, каждый предмет бутафории казался нам лишним. Нам хотелось вернуться к шекспировскому театру, в котором сцена была голой. Гамлет называет Данию тюрьмой. Этот образ тюрьмы мы и стремились передать. В тюрьме же все голо и просто.

Вы спрашиваете о трактовке «мышеловки». У нас это простой любительский, домашний спектакль. Король поначалу вежливо аплодирует актерам. Все внимание в фильме сосредоточено на лицах зрителей — короля, королевы, Гамлета. Действие на сцене играет второстепенную роль.

— Изучали ли вы работу других актеров, ранее исполнявших роль Гамлета?

— Да, мне приходилось видеть игру других актеров, в том числе Лоуренса Оливье, Жана-Луи Барро, Джона Гилгуда. Я также слушал запись роли в исполнении Иозефа Кайнца — великого немецкого актера. Его запись плохо сохранилась, и все же она произвела на меня сильнейшее впечатление. Три месяца я занимался в Париже с Барро. Он пригласил меня на репетицию «Гамлета». Барро был не очень хорош в этой роли, он был во всем слишком артистичен. Но в тот день на репетицию он привел свою собаку, которую и поглаживал в течение всего монолога «Быть или не быть?». Это как-то остро передавало одиночество Гамлета. Мне кажется, что смысл монолога «Быть или не быть?» — это размышления героя о смерти и бессмертии, а вовсе не колебание и порыв к самоубийству.

В записи я слышал монолог о Гекубе в исполнении знаменитого Джона Барримора. После слов «Блудливый шарлатан! Кровавый, лживый, злой, сластолюбивый» — он кричит «О мщенье!» высоким протяжным голосом. Мне говорили, что в это время он сбегал по ступенькам вниз, волоча за собой королевскую мантию... Уже в это время Гамлет сознает себя актером. Это видно из того, что, как только его крик обрывается, он произносит: «Ну и осел я, нечего сказать», — и сам себе аплодирует.

Я вообще, — говорит Шелл, — многим обязан всем прежним актерам... У Барро, например, я позаимствовал интонацию и жесты при словах «Стой, сердце! Сердце, стой!» после появления призрака в конце первого действия...

— Какие черты характера лично вам всего дороже и ближе в Гамлете? Что современно в трагедии Шекспира?

На эти мои вопросы Максимилиан Шелл ответил, с моей точки зрения, неверно и наивно, вполне в духе старых, идеалистических трактовок философского содержания трагедии Шекспира. Вот его ответ без всяких сокращений:

— Для меня лично самое главное в пьесе содержится в словах Гамлета перед его дуэлью с Лаэртом. Помните, он говорит: «На все господня воля...» Здесь идея судьбы, против которой пока человек бессилен. У Шекспира здесь выступает крайне современный, почти экзистенциалистский взгляд на мир. Мысль о бессилии человека перед судьбой. Вместе с тем, — не очень последовательно заявляет Шелл после наивных рассуждений о роке и божьей воле, — я играю Гамлета сильным человеком. Никакой раздвоенности, никакого «гамлетизма». Только сложность натуры Гамлета, привычка размышлять не дает ему действовать всегда без колебаний.

Другая важная идея фильма, — продолжает мой собеседник, — это идея о том, как отражается на судьбах народа смерть правителя. В виде пролога в фильме дается небольшой монолог Розенкранца о кончине короля:

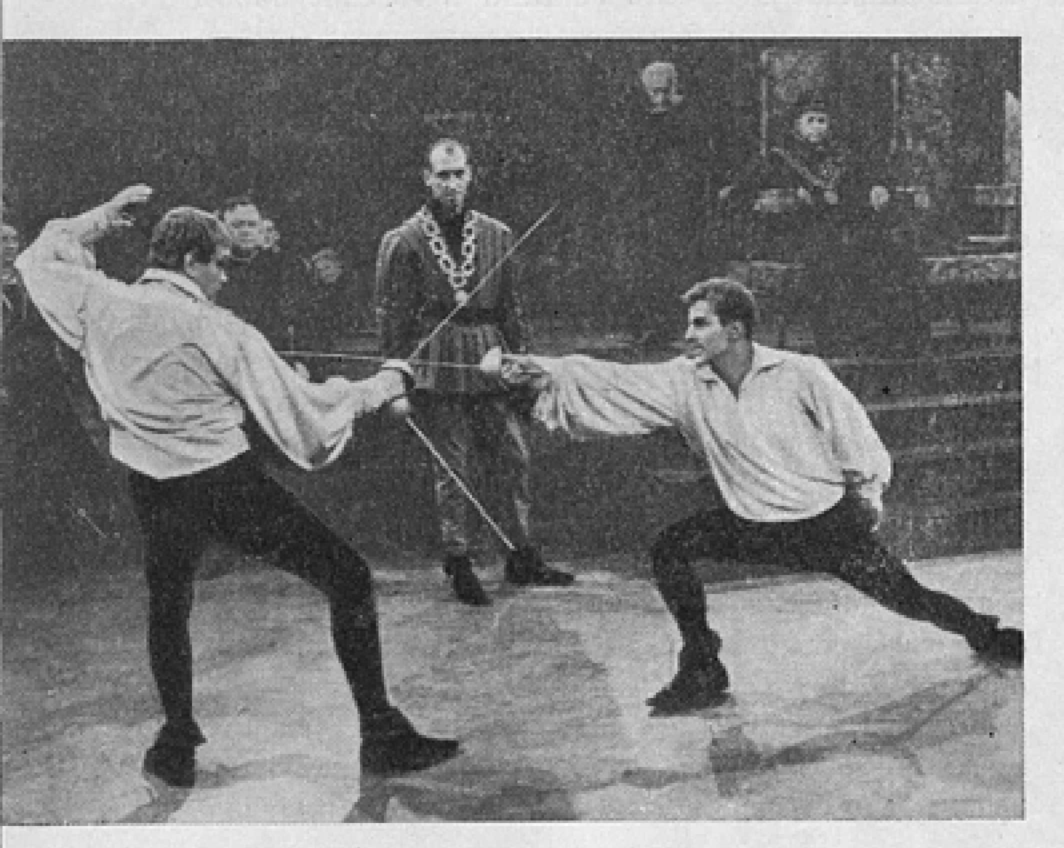
> ...Кончина короля —
> Не просто смерть. Она уносит в бездну
> Всех близстоящих.

Этот монолог часто из пьесы вымарывают. Но я думаю, — говорит Шелл, — он имеет большую силу.

После этих слов Шелл пустился в рассуждения на астрологические темы. Правда, об этом он говорил с улыбкой. Так сказать, не настаивая на том, что эпоха Гамлета и наша современная эпоха родственны потому, что обе они «под знаком «рыбы» ... Шелл, улыбаясь, говорил, что так судят астрологи, но он в это не очень верит...

— В какой мере вам известна система Станиславского? Что вы почерпнули из нее?

«Гамлет». Справа Максимилиан Шелл



На этот вопрос Шелл отвечает так:

— Я думаю, что актерскому искусству как таковому научиться невозможно. Можно изучить сценическую речь, движение, костюм, фехтование и т. д. Но настоящей тайне актерской игры научиться нельзя.

Единственный человек, который сказал нечто значительное об искусстве актера, был Станиславский. И не только в теоретическом плане, где Станиславский говорит об актере как вполне самостоятельном художнике... Нет, самое главное в учении Станиславского — это его убеждение, что перед работой над ролью нужно как бы вернуться к ее истокам, вжиться в образ.

Я настолько уверовал в учение Станиславского, что мне теперь трудно играть в обычном репертуарном театре с его быстрым чередованием ролей. Мне теперь требуется много времени, чтобы освободиться от старой роли и вжиться в новую...

На традиционный вопрос о планах на будущее Шелл ответил:

— Я собираюсь играть Гамлета в театре и заняться режиссурой. Мне кажется, что режиссура — один из путей для близкого общения и понимания людей.

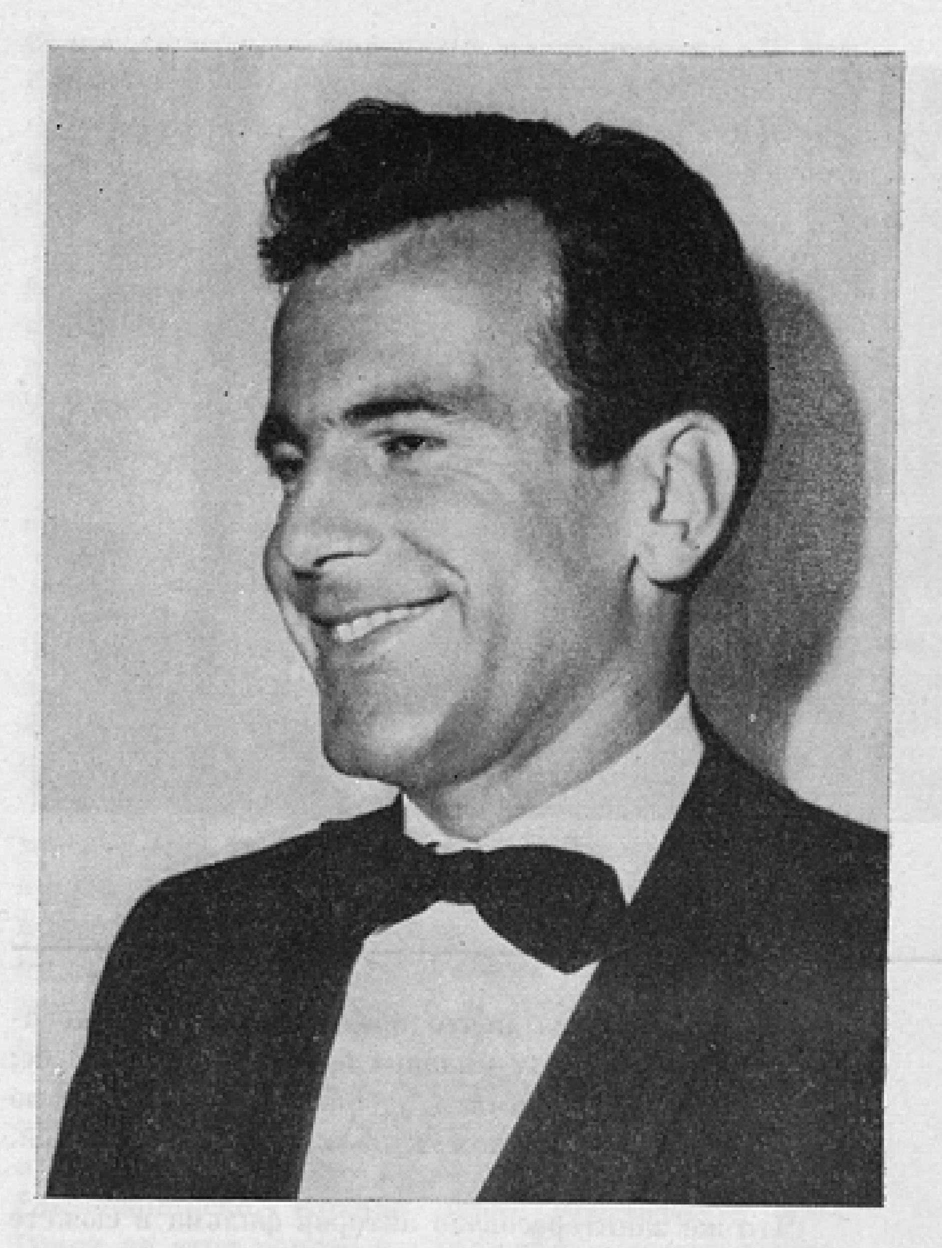
В заключение Шелл сказал, что он восхищен советским фильмом «Дон-Кихот», режиссурой Г. Козинцева и игрой Черкасова и Толубеева.

Обстоятельства сложились так, что я увидела фильм «Гамлет» после беседы с Шеллом. Ну что же? В каком-то смысле это было интересно, я могла судить, что удалось воплотить актеру Шеллу из своих мыслей о трагедии Шекспира.

Итак, коротко о фильме «Гамлет».

Начало — на темном фоне два пустых кресла. Звучит монолог Розенкранца (III; 3), трактованный как авторский.

Никакой натуры. Только павильон и в нем условные декорации, передающие как бы только один образ — Дании-тюрьмы. Действие разыгрывается главным образом на крупных планах актеров. Шелл играет просто, сдержанно, очень серьезно. Хорош его монолог с кубком... Отлично передается актером игра Гамлета в безумие. Он дурачит, он сильнее других. Отчетливо раскрыта ситуация: почему Гамлет перестает верить кому бы то ни было, даже Офелии — она слепое орудие злобы. И Гамлет остается один, совсем один. Знаменитый монолог «Быть или не быть?» Шелл произносит на крупном плане, поначалу с закрытыми глазами. Лицо его видно, как сквозь решетку, между двумя темными поперечными балками... Открывает серьезные, печальные, темные глаза... Следить за игрой Шелла интересно. Это работа большая, вдумчивая, серьезная. Но всё остальное очень плохо. Трудная роль Офелии совсем не удалась актрисе Дуне Мовар. Невыразительны, я бы сказала, безлики король, королева, Полоний, Лаэрт. Во всем решении фильма господствует статика и дурная театральность... Фильм суховат, лишен эмоциональности... В нем интересен только сам Шелл — Гамлет.



Максимилиан Шелл

Жюри вручило премию другому американскому фильму — «Дэвид и Лиза». Возможно, известную роль здесь сыграло желание как-то отметить произведение, снятое не на голливудской студии, а в Нью-Йорке. (Между Голливудом и Сан-Франциско идет давний ожесточенный спор, в результате которого на Сан-Францисском фестивале нельзя встретить голливудских «звезд».)

«Дэвид и Лиза» — дебют молодого режиссера Фрэнка Перри. Главные роли в фильме играют молодые актеры Кейр Дулеа и Джанет Марголин. Им и была вручена премия фестиваля за лучшую актерскую игру.

История, рассказанная в фильме Перри, трогательна, но лишена большого социального смысла. Это история двух душевнобольных подростков. Они воспитываются в специальном заведении для дефек-



«Танец под дождем»

тивных. У Дэвида нечто вроде мании преследования — он не выносит никаких прикосновений к себе; у Лизы потеря памяти... Возникающее чувство любви служит толчком к выздоровлению героев. Вот и все.

Что же заинтересовало авторов фильма в сюжете о больных подростках? Помимо того, что этот материал сейчас охотно смакуется в западном кино, видимо, привлекательной оказалась возможность сказать с экрана о том, как противоречива, сложна и индивидуальна психика подростка. Дефективные показаны в фильме людьми более тонкой душевной организации, более чуткими, внимательными, добрыми, чем люди, считающиеся нормальными. Жестокость, мещанство, ханжество и эгоизм нормальных как бы обнажается при сопоставлении их с непосредственностью, искренностью и наивностью безумных...

«Дэвид и Лиза»



Эта мысль, это сопоставление когда-то дали возможность А. Герцену в рассказе «Доктор Крупов» и А. Чехову в «Палате № 6» дать глубокий социальный анализ пороков современного им общества. Такой задачи авторы американского фильма перед собой не ставили, они остались в пределах, так сказать, клиники. Заслугой их является то, что свой сюжет и своих героев они показали без патологии и натурализма. Серьезно, чисто, сдержанно.

Большинство картин, показанных на Сан-Францисском фестивале, не были новыми. Многие успели обойти в течение года другие фестивали мира, и о них уже писали на страницах «Искусства кино». Поэтому я не буду вновь о них говорить, а остановлюсь на одном, только на одном, который ранее никто из нас не видел и который произвел очень грустное впечатление. Речь идет о югославском фильме «Танец под дождем» режиссера Бостиана Хладника по сценарию Доменико Смола. С интересом и вниманием мы следим за развитием киноискусства Югославии. В показанных в 1962 году на фестивале в Пуле фильмах «Саша», «Азбука страха», «Перекличка в пятом классе», «Лишняя» и других серьезность и глубина содержания совмещались с простотой и выразительностью языка... И вот совсем неожиданный фильм «Танец под дождем». Читаем в заглавных титрах: «консультация Клода Шаброля». Некий молодой человек стремится к недосягаемому идеалу. Последний возникает перед глазами героя в виде девицы, чей силуэт он постоянно видит в окне. Стремясь к ней, он идет через смерть... Это показано так: герой стремительно шагает по пустынным улицам призрачного ночного города, входит через окно к своей «мечте» и вдруг вновь оказывается на улице. Мимо него какие-то люди несут неисчислимое количество гробов... Вдали под дождем танцует и целуется какая-то пара... очень таинственно и многозначительно!..

Земная же и покинутая возлюбленная героя в свою очередь тоже страдает и мечтает о чистоте чувства в слиянии с природой. Но всюду, куда она ни пойдет, перед ней прямо в лесу возникает дверь!.. Героиня умирает...

Танец под дождем продолжается...

Однако, может быть, пересказывать содержание сюрреалистического фильма нельзя. Ибо, так сказать, конкретного содержания у него и не имеется. Имеется лишь призрачное, эфемерное «нечто». Иллюзия, дым, воображение, намек...

Пусть так, на миг согласимся с авторами фильма, пусть иллюзия и «нечто», но ведь не само же по себе, а во имя чего-то человечески значительного... Должна сказать, что наивное подражание фильму Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» вызывает только сожаление и улыбку. Натянутая, декадентская символика выглядит в фильме сильно обветшалой, многозначительность оборачивается пустотой, формальные поиски — трюкачеством и позерством. Зачем югославскому кинематографу, сильному реалистической своей традицией, беспомощное подражание западной моде?

●

В талантливом фильме Франсуа Рейшенбаха «Америка глазами француза» Соединенные Штаты показаны остроумно, наблюдательно весело и... поверхностно... Показано лишь то, что можно увидеть на улицах, площадях, парках, в увеселительных заведениях...

О том, как живут обыкновенные люди Америки, что происходит в их душах, какие печали и радости их волнуют, как соотносится сегодня жизнь «частного» человека Америки с теми общественными событиями, которые потрясают мир, — об этом ни в картине Рейшенбаха, ни в просмотренных нами американских фильмах ничего сказано не было.

К сожалению, нам не удалось посмотреть новых фильмов режиссеров так называемой Нью-Йоркской школы — Морриса Энгеля, Лайонела Рогозина, Джона Кассавитиса, Ширли Кларк и Джозефа Стрика. Однако то, что мне приходилось видеть ранее, например фильм Кассавитиса «Тени», свидетельствует о том, что глубокого проникновения в современную жизнь, серьезного анализа человеческой души здесь тоже еще нет. Трудно сказать, в каком направлении будет развиваться далее творчество режиссеров этой группы. Есть опасность, что формальный поиск и увлечение чисто внешними, документальными наблюдениями над жизнью ограничат звучание их произведений.

Полемизируя с сусально-паточными, коммерческими произведениями Голливуда, режиссеры Нью-Йоркской школы сейчас находятся только в самом начале своего пути. С интересом и вниманием мы будем следить за развитием их творчества. И как было бы хорошо, если бы поток наблюдений, пристальность взгляда соединились в их фильмах с глубиной прогрессивной мысли, с правдивым, разносторонним показом человека.

И тогда мы бы узнали в их фильмах Америку. Америку разную, пеструю, с ее сложной, нелегкой жизнью, с ее кипением страстей, с ее драмами, с ее людьми... Узнали бы так же, а может быть, и еще лучше, чем узнаем ее в произведениях современной прогрессивной американской литературы.

На многое способно великое искусство кинематографа...

●

В дни фестиваля среди прочих бесед у меня состоялась и беседа с постоянным директором фестиваля Ирвингом Левиным. На вопрос, в чем особенности Сан-Францисского фестиваля, он ответил:

—Этот фестиваль исключительно интимен. Но, как мне кажется, он дает возможность близкого общения кинодеятелей разных стран. Наш фестиваль не поддерживается правительством, средства поступают от частных лиц. Поэтому мы не в силах организовать специальную прессу и пригласить большое число делегатов.

На вопрос, почему в фестивале за редким исключением не принимают участия режиссеры, сценаристы и актеры Голливуда, расположенного недалеко от Сан-Франциско, Ирвинг Левин ответить не мог. Ответ на этот вопрос мы получили в самом Голливуде и в одной из статей, опубликованных на страницах «Нью-Йорк таймс». Из этих ответов стало ясно, что Сан-Францисский фестиваль, существующий уже шесть лет, находится в трудных условиях, к нему далеко не дружески относятся деятели Голливуда.

Но как бы то ни было, шестой кинофестиваль в Сан-Франциско состоялся, на нем были представлены картины восемнадцати стран мира, его жюри проделало большую, честную, серьезную работу, и в результате одна из главных премий присуждена советскому фильму. Еще одна победа завоевана нами на международном экране.

И снова мы в пути. Со страшной скоростью бежит под колеса машины лента дороги. Мелькают бесчисленные огни. С ревом взлетает в ночное небо самолет. Набирает высоту. Огни внизу исчезают. Под нами океан. Впереди рассвет. Летим на восток, домой, навстречу утру.

После встречи в Женеве

КОГДА ОТКРОЕТСЯ КИНОТЕАТР ГОСФИЛЬМОФОНДА?

Не так давно, когда в Женеве возобновились переговоры о всеобщем и полном разоружении, у берегов Женевского озера, в отеле «Метрополь» проходила куда более скромная, но по-своему весьма важная работа небольшого отряда кинематографистов. За круглым столом собрался Руководящий комитет ФИАФ — Международной федерации киноархивов. В работе комитета приняли участие президент ФИАФ Ежи Теплиц (Польша), генеральный секретарь Жак Леду (Бельгия), вице-президенты Фиораванти (Италия), Линдгрен (Англия) и другие. В состав советской делегации вошли пишущий эти строки и консультант Отдела внешних сношений Министерства культуры СССР А. Н. Никитин.

Руководящий комитет обсудил вопросы о сотрудничестве ФИАФ с различными международными организациями. Для оказания помощи Международной ассоциации киноклубов было намечено ежегодно выделять 12 лучших фильмов из коллекций членов ФИАФ. Руководящий комитет принял решение разослать письма ФИАФ дирекциям международных кинофестивалей, выразив готовность помогать в проведении ретроспективных показов классических кинокартин. Весьма полезным было признано сотрудничество ФИАФ с Международной ассоциацией научного кино (МАНК), с Международным комитетом учебно-просветительных фильмов (СИФЕ) и Международным советом музеев (ИКОМ). До сих пор не удалось установить полного взаимопонимания с Международной ассоциацией продюсеров. В настоящее время ведутся переговоры. К следующему заседанию Руководящего комитета в Варшаве (март 1963 года) решено подготовить проект соглашения между ФИАФ и Ассоциацией продюсеров, в котором предполагается указать, что сохранение, широкий обмен, популяризация и всестороннее изучение фильмов должно стать целью обеих организаций.

Ежи Теплиц сообщил, что ФИАФ вступила в Международный совет кино и телевидения при ЮНЕСКО. С помощью совета Федерация киноархивов может получить немало интересных фильмов. При обсуждении вопроса, где и как их хранить, представитель Госфильмофонда СССР предложил широкое содействие и помощь. Из тридцати киноархивов, входящих в ФИАФ, Госфильмофонд обладает самыми большими возможностями по хранению фильмов, поэтому предложение советской делегации было встречено с вниманием.

В перерывах между заседаниями Руководящего комитета проводилась работа комиссий. Наибольший интерес вызвала работа комиссии по вопросам телевидения. Внесенный на обсуждение проект 12-й главы статута ФИАФ, регламентирующей взаимоотношения киноархивов и телевизионных компаний, предусматривал отказ от права цитирования фильмов по телевидению и полную зависимость киноархивов в этом вопросе от владельцев (продюсеров) картин. В таком виде проект сводил на нет возможность использования фрагментов из иностранных фильмов в телевизионных передачах.

Проект вызвал возражения со стороны советской делегации, и в ходе прений было признано, что по этому вопросу в дальнейшем можно будет прийти к согласованному решению.

Представитель Госфильмофонда СССР предложил от слов перейти к делу и создать прецедент в показе фильмов по телевидению. Эрнест Линдгрен согласился с этим и обещал направить Госфильмофонду фильм «Генрих V» (с Лоуренсом Оливье в главной роли) для использования московским телевидением. В свою очередь наша делегация дала согласие направить фильм и программу, включающую кинофрагменты, для показа по английскому телевидению. Эта идея встретила поддержку и одобрение в Главной редакции кинопрограмм Центрального телевидения.

В дни работы Руководящего комитета мы установили деловые контакты с руководителями ряда киноархивов (Италия, Бельгия, Югославия, Польша, ГДР и др.) по вопросу обмена фильмами. Директору Римского киноархива Фиораванти было сделано предложение обменяться декадами советских и итальянских классических фильмов.

Во время переговоров с представителями зарубежных киноархивов советским делегатам не раз приходилось задумываться о том, как еще слабо используются у нас полученные по обмену кинофильмы. Ведь их в Госфильмофонде уже более четырехсот. Есть среди них классические произведения, немало и просто хороших картин. И все они лежат пока без движения на полках. Разве не настало время выделить для Госфильмофонда хотя бы один из московских экранов, с тем чтобы можно было систематически проводить (не на коммерческой основе, конечно, как это и предусмотрено соглашениями) недели, декады и месячники советской и зарубежной кинoклассики?

Заседания Руководящего комитета в Женеве проходили в духе взаимного понимания и стремления к сотрудничеству. Очередной, XIX конгресс ФИАФ намечено провести в Белграде в июне 1963 года.

О. ЯКУБОВИЧ,

зам. директора Госфильмофонда по научной части

«ТРУДНАЯ ЖИЗНЬ»

(*Италия*)



В фильме режиссера Дино Ризи «Трудная жизнь» главную роль играет актер Альберто Сорди, хорошо знакомый советскому зрителю по фильму Луиджи Коменчини «Все по домам», получившему одну из главных премий Международного кинофестиваля 1961 года в Москве.

Эти две картины, сделанные разными сценаристами и режиссерами, так тесно связаны общностью проблем и сходством главного героя, что возникает желание рассматривать их как две части единой кинематографической дилогии, хотя, разумеется, подобного замысла не было ни у авторов этих фильмов, ни у Альберто Сорди.

Конец похождений лейтенанта Альберто Инноченци из фильма «Все по домам» хронологически совпадает с началом повествования о Сильвио Маньоцци, герое «Трудной жизни», так что судьба обоих персонажей как бы сливается в историческую биографию одного социального и человеческого типа, проделавшего под влиянием общенародного подъема в годы антифашистской борьбы путь от обывательского приспособленчества к гражданской сознательности («Все по домам»), а в условиях неокапиталистической стабилизации и «экономического чуда» возвращающегося в исходное положение, пока все-таки не пробуждается в нем гражданская честь и сознание своего человеческого достоинства («Трудная жизнь»).

Сильвио Маньоцци — участник Сопротивления. Правда, его боевое прошлое омрачено малодушным поступком: вместо того чтобы выпускать подпольную газету, он в течение двух месяцев отсиживался в безопасном месте. Однако до и после этого эпизода Маньоцци честно сражался, рисковал жизнью и лишь чудом избежал расстрела.

После войны Маньоцци — сотрудник левой газеты, обличающий темные аферы капиталистов. Молодая девушка Элена, некогда спасшая его от расстрела и спрятавшая на старой мельнице, стала теперь его женой.

Однако об отношениях Сильвио с Эленой надо, пожалуй, рассказать несколько подробнее, ибо для характеристики человека важен не только конечный результат его поступков, но и тот путь, который к этому результату привел. Дело в том, что Сильвио сначала вовсе не собирался жениться на Элене и заехал он к ней после войны только для того, чтобы забрать свои вещи. Желая покрасоваться, он наврал ей с три короба: он-де преуспевающий журналист, много зарабатывает, у него своя автомашина и т. п.

А Элена убеждена, что Сильвио приехал для того, чтобы сдержать свое обещание жениться на ней. Она искренне любит его и верит в его благородство. И Сильвио, войдя в роль, вдруг совершенно неожиданно для самого себя увозит Элену в Рим и действительно женится на ней.

В Риме выясняется, что он совсем не достиг того материального благополучия, которым неосмотрительно хвалился.

Но Элена готова простить ему обман и делить с ним бедность. Они голодают, но Маньоцци сохраняет верность своим убеждениям и отвергает предложения крупного финансиста, пытавшегося его купить.

В 1948 году Сильвио оказывается в рядах демонстрантов, протестующих против покушения на Тольятти. Маньоцци арестовывают и засаживают на три года в тюрьму по ложному обвинению в покушении на безопасность государства. А выйдя на свободу, он замечает, что обстоятельства изменились. Ему, жене и маленькому сыну уже не приходится голодать, у них вполне сносные материальные условия жизни.

Зато газета, в которой он сотрудничал, теперь гораздо умереннее в своих высказываниях, и ее директор не торопится принимать на работу отсидевшего в тюрьме сотрудника. Правда, в конце концов все устраивается, но тут возникают новые неприятности: попреки жены и ее родственников, которые считают, что Сильвио не сумел устроить свою жизнь.

Вся беда в том, что Сильвио, сам себе в этом не признаваясь, думает так же, как они. Он возмущается обществом, где человек оценивается в зависимости от его доходов и марки автомашины, но в глубине души он иногда и сам чувствует себя неудачником.

Наконец он уступает настояниям жены и садится за учебу, чтобы получить диплом инженера и «остепениться». Но его ждет провал на экзаменах. Жена уходит от него. Неудачи сыплются на него одна за другой.

Сочетание малодушия и напускного гонора ставит его в ситуации одна другой жалче и унизительней. Он хватается за любую работу, попадает в поисках заработка на киностудию, где неприкаянно бродит среди роскошных декораций, клеток с дикими животными и таких же, как он, статистов, одетых в форму древнеримских легионеров. В конце концов он докатывается до положения лакея при богатом промышленнике, том самом, который пытался его когда-то купить. Жизнь, кажется, перемолола его, заставила забыть прошлое...

И все же фильм заканчивается так: Сильвио, в котором проснулась гордость, дает пощечину своему хозяину. Сильвио не побежден окончательно: годы Сопротивления, годы антифашистской борьбы не прошли даром.

В «Трудной жизни», как и в ряде других современных итальянских фильмов, возникает тревожная тема моральной неустойчивости человека буржуазного общества, его способности и готовности к компромиссу с окружающим злом и своей совестью. Эта

тема была чужда «классическому» неореализму, ибо противоречила его концепции мира, в котором добро и зло были четко разграничены. Между героем, носителем человечности, и обществом, где господствовало зло буржуазных отношений, примирение было невозможно.

Несмотря на то, что неореализм не показывал ясно осознанных путей к социальному обновлению, ликвидация общественной несправедливости рассматривалась как главная и непосредственная задача. А простой человек воспринимался и изображался как внутренне уже свободный от проклятия буржуазности.

Истоки подобного понимания взаимоотношений простого человека и буржуазного общества легко обнаружить, если вспомнить, что Сопротивление было для Италии не только национально-освободительной войной против оккупантов, но и широчайшим социальным движением. Итальянский народ внутренне был готов к тому, чтобы покончить с социальным строем, которому он был обязан фашизмом, войной, национальным унижением и неисчислимыми страданиями. Этот исторический момент общественного сознания и отразил неореализм. Отсюда и характерная для него бескомпромиссность конфликта между простым человеком и буржуазным обществом.

Герой новых итальянских фильмов борется не только с враждебными общественными обстоятельствами, но и с чем-то в самом себе. Его разрывают внутренние противоречия.

Буржуазное общество соблазняет его материально-благополучным существованием, но ценой отказа от человеческого достоинства. Это общество предлагает герою принять «правила игры». Иной герой с ужасом обнаруживает свое родство с этим обществом, свою готовность на компромисс. Марчелло из «Сладкой жизни», в прошлом внушавший надежды честному интеллигенту Штейнеру, потерял человеческое достоинство, безвольно погружается все глубже и глубже в трясину буржуазного аморализма. Сильвио из «Трудной жизни» доходит почти до предела унижения.

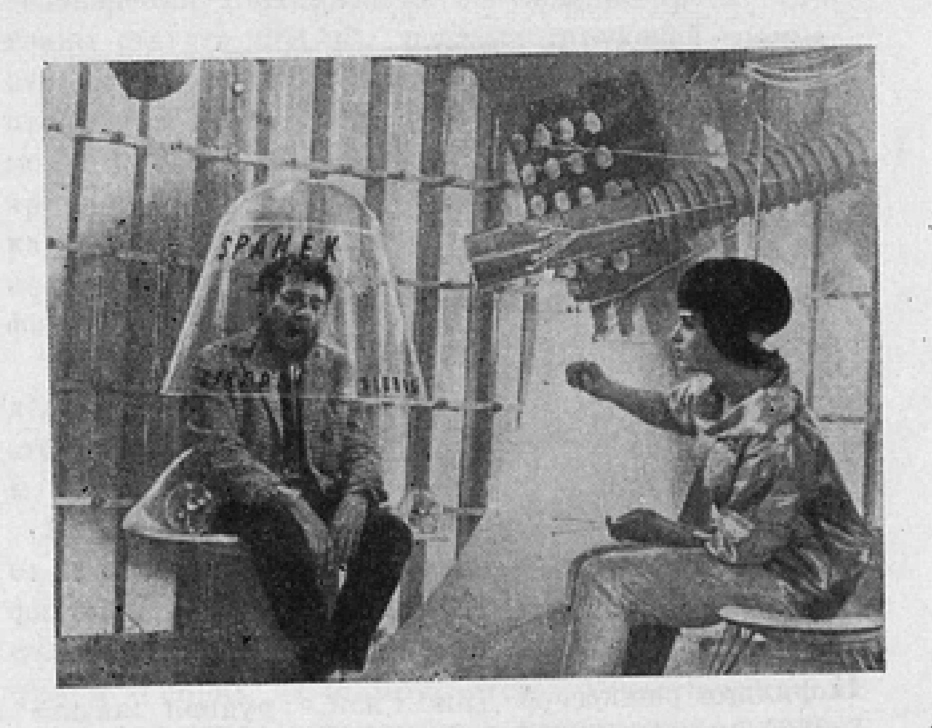
Вместе с изменением характера драматического конфликта в фильме перемещается и прицел социальной критики. Если раньше она была целиком направлена на общество, враждебное простому человеку и глухое к его страданиям, то теперь под огонь критики попадает и «средний итальянец», приспособленчество, конформизм, стремление замкнуться в рамках частных интересов, оскудение общественного темперамента.

Мы допустили бы серьезную ошибку, если бы увидели в таком повороте темы «простого человека» свидетельство ослабления демократичности и гуманизма передового итальянского кино. Напротив, помогая осознать опасность приспособленчества, общественной пассивности, призывая к борьбе с ними, прогрессивное искусство Италии выполняет свой гражданский долг. Об этом свидетельствуют лучшие картины, созданные мастерами итальянского кино за последнее время: «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Долгая ночь 1943 года» Флорестано Ванчини, «Вакантное место» Эрмано Ольми и другие. К этим же произведениям примыкает и «Трудная жизнь»,—фильм, высоко оцененный прогрессивной общественностью Италии.

В. БОЖОВИЧ

«ЧЕЛОВЕК ПЕРВОГО ВЕКА»

(Чехословакия)



В этом фильме рушатся привычные рамки реальности. Возможным становится почти все. Можно, например, стать невидимкой... Можно повесить на грудь аппаратик, называемый «Говорящая мысль, или мыслящий громкоговоритель». (Правда, порой этот аппаратик ведет себя слишком бесцеремонно — ему не хватает элементарного человеческого такта.) Но главное — можно, улетев сегодня из небольшого чешского городка Страконицы, обратно вернуться ... в двадцать пятом столетии...

Фантастический фильм?.. Да, но не только.

В картине «Человек первого века» (авторы сценария О. Липский, З. Блага, И. Фишер, М. Фиала; режиссер Олдржих Липский) задачи научно-фантастического порядка очень быстро отодвигаются на второй план. Уходит, не задев фильма— да здравствует спасительное чувство юмора! — та чуть тяжеловесная серьезность, из-за которой выглядят смешными и наивными иные так называемые научно-фантастические ленты, вроде «Планеты бурь».

Первое, рабочее название фильма «Человек первого века» — «Во всем виноват Эйнштейн». Действительно, Эйнштейн «виновен» в том, что открыл теорию относительности, позволившую авторам картины отправить в будущее человека наших дней. Но эйнштейновский «парадокс времени» служит авторам лишь средством, приемом, а не целью. Организовать встречу «на высшем уровне» одного из тех наших современников, которые несут еще в себе «родимые пятна прошлого», с нашими потомками, людьми коммунистического общества, живущими в двадцать пятом веке, устроить своеобразную очную ставку, с тем чтобы, рассмешив, зло и ядовито обличить с позиций будущего это прошлое, гнездящееся кое-где в настоящем,— вот задача первого плана, задача остросатирическая и очень современная. Будущее становится своеобразной лакмусовой бумажкой, помогающей увидеть остатки прошлого в настоящем,— то, чего мы не замечаем порой за суетой обыденности.

Первые кадры фильма идут перед вступительными титрами. Время действия — наши дни. Готовится к отлету первая ракета, построенная на Стракониц-

ком ракетном заводе. Царит суета и неразбериха. Капитан отчитывает обойщика Йозефа, поленившегося обить кресло космонавта. Йозеф ворча — «они летят, а я что, надорваться должен?» — снова лезет в космический корабль. Закончив работу и готовясь покинуть тесную кабину, он случайно ставит ногу на пульт управления. Нажата кнопка «старт». Корабль отправляется в полет. На Земле — суматоха. Взвихрен поток бумажного мусора... Пена из пивной кружки, залепившая чью-то физиономию... Намеренно шаржированное решение сцены, абсолютное отсутствие торжественной многозначительности, смещение общепринятых представлений, даже, пожалуй, некоторый налет буффонады — все это словно заявка авторов на условность предстоящего зрелища, на фантастическую и одновременно фарсовую преображенность действительности в фильме.

Нашему современнику, попавшему, скажем, в пещеру к неандертальцу, пришлось бы нелегко — попробуй, к примеру, голыми руками разделать шкуру мамонта. Но все же у него за плечами был бы многовековой опыт человечества. Йозефу, пропутешествовавшему пять недель в космическом пространстве и вернувшемуся в родные Страконицы через пять столетий, пришлось значительно хуже. Изменились не только моды, привычки, взгляды. Изменилось главное — образ мышления.

...Йозефу становится известно, что деньги отменены и он может получить все, что пожелает, стоит только шепнуть заказ в чуткое и отзывчивое ухо рупора. Пароксизм жадности, овладевшей Йозефом, бесстыден и отвратителен. Запас слов исчерпан очень быстро, и вот уже Йозеф терзает листки словаря: полуботинки — двенадцать пар, папахи — двадцать штук, па-де-де — это что-то заграничное — двадцать штук, плоская ступня — у меня есть, портрет —о, портрет! Мой! Во весь рост! Сто штук!.. Этого десять раз, этого двадцать раз... Вот это я понимаю, жизнь! Жа... же... жи... Жираф!!

И вот плывут аккуратно завернутые в целлофан овеществленные желания Йозефа, его материализованная ненасытность. А над всем удивленно возвышается смущенная жирафья морда... Эпизод ярко, неприкрыто пародиен.

Собственно, сюжет фильма строится на том, что неудачник, лентяй и пьяница Йозеф, у которого в наше время были всякого рода неприятности — и семейные, и финансовые, и служебные,— пытается сделать карьеру, достичь счастья в двадцать пятом веке. Счастье в его понимании — примитивнейший вариант мещанского благополучия — н е д е л а т ь ничего, и м е т ь все. Но... за пять столетий произошла переоценка ценностей. Люди будущего ни в грош не ставят такие показатели благополучия, как, к примеру, машину — их на улице сколько угодно, садись в любую. И вот Йозеф получает квартиру, обставленную по его вкусу, где мирно соседствуют всех видов светильники и кресла (мода нашего времени) с переключателем пейзажей за окном и установкой для искусственного климата (мода двадцать пятого столетия). Тут же фарфоровый кот базарной выделки, давно ставший в наши дни постоянным героем газетных фельетонов. Всевозможные автоматы делают за Йозефа все — вплоть до мытья шеи и чистки зубов. И все-таки счастья нет. Нет просто потому, что все, чем Йозеф владеет, не имеет цены в глазах у окружающих. Не имеет — и все! Происходит любопытная вещь: как некое следствие «парадокса времени» Эйнштейна возникает, если можно так сказать, «парадокс счастья», вызванный «теорией относительности» материальных ценностей.

Тогда Йозеф начинает бешено рваться к власти. Но здесь люди будущего оказываются тверды и непреклонны: за их плечами, вероятно, не один горький урок прошлого. Проекты Йозефа стать «руководящим работником», проникнуть «наверх» наталкиваются на спокойное, вежливое, непреодолимое сопротивление. Поражения на всех фронтах. Великолепный комический актер Милош Копецкий сумел сделать живым, объемным образ, в котором, словно в фокусе, сконцентрировалось то, что мы называем пережитками прошлого в сознании современного человека. Копецкий удивительно пластичен: самые сложные эксцентрические сцены он проводит с легкостью и непринужденностью. Отточенная техника, богатство выразительных средств, темперамент и чувство меры позволяют актеру достичь убийственной сатирической точности в обличении кое-каких малоприятных черт своего героя. Вспомним хотя бы его моментально меняющиеся интонации: «А, это стенографируется!.. — С пафосом:— Я и мои товарищи всегда старались работать как можно лучше, не щадя своих сил на благо...»

Успех этой комедии с ее острой эксцентрикой, обилием трюков обусловлен в первую очередь великолепным мастерством Милоша Копецкого, умеющего оправдать, сделать органичной любую, самую парадоксальную ситуацию.

В фильме «сосуществуют» три различных изобразительных ряда (современность, внутренний вид ракеты и двадцать пятое столетие), но все они выдержаны в едином стилевом решении. Декорации (художник Ян Заворка) оригинальны и изобретательны. Большое количество трюковых кадров обусловило некоторую статичность камеры; однако внутрикадровое движение богато и разнообразно, особенно в сценах эксцентрических. Музыка — электронная, несколько стилизованная — не противоречит изобразительному строю картины. Вообще необходимо отметить гармоничность всех компонентов фильма, несмотря на жанровую сложность этой фантастико-сатирической кинокомедии. Жанр, как видим, не совсем обычный, и добиваться успеха в нем можно было только путем эксперимента. Ну что ж, это не так уж плохо и не так мало, даже если «Человек первого века» вследствие сценарной недоработанности и прямолинейности решения некоторых эпизодов не стал выдающимся явлением киноискусства. Путь к открытиям лежит через эксперимент, поиск.

...Итак, Йозефу не понравился двадцать пятый век («Не могу я с вами жить! Не желаю! Зачем мне быть полезным, если мне от этого никакой пользы»?). Он решает снова покинуть свою «родную круглую» планету, где его не поняли: заставляют лечиться от эгоизма, посадив в некое подобие клетки для попугая. И он опять летит. Куда?..

— Люди двадцатого века! Будьте осторожны. Йозеф возвращается к вам,— предупреждает нас фильм.

Прямая параллель с Маяковским? Да, Присыпкин и Йозеф — братья по духу. Перекличка откровенна и незамаскированна. Но разве предупреждение авторов картины излишне?..

Н. ЗЕЛЕНКО



БОЛГАРИЯ

Болгарские кинематографисты успешно осваивают новый для них жанр приключенческого фильма.

Уже выпущены кинокартины «Конец дороги», «В ночь на тринадцатое» (эти фильмы демонстрируются и на советских экранах) и «Золотой зуб». Вскоре зрители увидят психологический детектив «Встреча на тихом берегу», который ставит молодой режиссер Генчо Генчев по сценарию Буряна Енчева. В основе сюжета фильма — предупреждение органами безопасности шпионской акции.

Авторы стремятся раскрыть сущность взаимоотношений трех главных героев фильма.

Наряду со впервые снимающимися в кино Бориславой Кузмановой и Любомиром Павловым в фильме участвуют и известные актеры — Иван Касабов, Георгий Черкелов, Иван Братанов.

На фото — рабочий момент съемки фильма «Встреча на тихом берегу».

● Режиссер Стефан Сырчаджиев (недавно на наших экранах демонстрировался поставленный им фильм «Хитрый Петр») работает над фильмом «Отец Паисий» (сценарий Пырвана Стефанова) — о монахе Паисии, жившем в начале XVIII века, авторе первого труда по истории Болгарии.

ВЕНГРИЯ

«Воскресенье в будний день» — новый совместный венгерско-чехословацкий фильм с таким необычным названием закончил недавно режиссер Феликс Мариашши. В основе картины — история молодой чешской пианистки, впервые в жизни приехавшей на гастроли в Будапешт. В главных ролях снимались чехословацкие артисты Яна Брейхова, Иван Мистрик, Ярослав Марван и венгерские — Ева Рутткаи и Миклош Габор.

ДАНИЯ

Судьбе человека в современном обществе посвящен новый датский фильм «Еженедельный отдых».

Сценарий Клауса Рифбьерга. Постановка Палле Кьерульфф-Шмидта. Главные роли исполняют Элизабет Кнудсен и Иенс Эстерхольм.

США

Пьеса Уильяма Гибсона «Совершившая чудо» (ее недавно показал Московский театр имени М. Ермоловой) с огромным успехом прошла в Америке и в ряде театров Европы. В основу ее положена биография Элен Келлер. Еще девочкой в результате тяжелой болезни она ослепла, оглохла и стала немой. Самоотверженный труд ее учительницы привел к тому, что Элен научилась читать, писать и даже говорить, она окончила колледж и написала впоследствии несколько книг, в том числе книгу воспоминаний «История моей жизни». Сейчас Элен Келлер восемьдесят один год.

Режиссер Артур Пенн поставил на основе этой пьесы фильм. Центральные роли в нем исполняют участники бродвейского спектакля. Элен Келлер играет четырнадцатилетняя Патти Дюк, ее учительницу — Энн Бэнкрофт.

ФРАНЦИЯ

Новый фильм Александра Аструка «Воспитание чувств» (по Флоберу) с участием Жан-Клода Бриали и Мари-Жозе Нат вызвал оживленную полемику во французской печати. Некоторые рецензенты считают ненужным осовременивание повести Гюстава Флобера и отмечают слабую психологическую мотивировку поступков героев.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Бабье лето» — название нового фильма, который ставит режиссер Ладислав Гелге (постановщик «Школы отцов», «Весеннего воздуха», известных советским зрителям). Героем фильма является коллектив небольшой фабрики, которая отстает от современного уровня производства.

● Режиссер Иржи Вайс работает над поэтической киносказкой «Золотой папоротник».

В основу черно-белого широкоэкранного фильма положено либретто Яна Дрды. Сценарий совместно с Иржи Вайсом написал автор многочисленных кукольных фильмов Иржи Брдечка. Снимает картину оператор Бедржих Батка.

Главную роль чабана Юро исполняет Вит Ольмер. В роли феи Лесанки выступает Карла Хадимова.



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Мировую известность получил в свое время полнометражный мультипликационный фильм «Сотворение мира», поставленный по рисункам французского карикатуриста Жана Эффеля чехословацким режиссером Э. Гофманом.

Недавно Жан Эффель побывал в Чехословакии, где вместе с режиссером Э. Гофманом работал над сценарием нового цветного полнометражного фильма «Роман Адама и Евы».

В отличие от «Сотворения мира», поставленного по готовым рисункам, для новой картины Эффель делает эскизы сцен во время съемок.

Фильм начинается с эпизода сотворения Адама. Затем следуют эпизоды райских дней, похождения первой на земном шаре супружеской четы, а в заключение Адам и Ева покидают рай и начинают трудовую жизнь. Высоко оценивая полные жизни и обаяния рисунки Эффеля, бюллетень «Чехословацкий фильм» приводит следующие высказывания художника об общественном значении настоящего искусства:

«Искусство — это красота жизни. Всякий, кто хочет быть художником, должен вкладывать в свое творчество много смелости и старания. Нельзя рисовать, писать, вообще творить только ради самого творческого процесса. Люди создали речь, чтобы выражать свои мысли. Но к чему самые красивые слова, если они ничего не значат?

Большой художник должен прежде всего верить в свое дело, в свои идеи. Он должен говорить правду, чего бы она ни касалась: политики или эстетики. Художник всегда должен отвечать за свое произведение, он должен относиться к нему с уважением. Он должен обладать чувством самокритики».

ШВЕЦИЯ

Закончились съемки фильма «Чижик». В главных ролях снимались артисты Харриет Андерссон и Ларс Экборг.

Постановку фильма осуществил режиссер Альф Кьеллин.

●

В Стокгольме состоялась премьера нового фильма Ингмара Бергмана «Гости вечéри». Этот фильм является заключительной частью трилогии, в которую входят фильмы «Как в зеркале» и «Молчание».

Главные роли исполняют Ингрид Тулин, Гуннар Бьернстранд и Макс фон Сюдов.

Следующей работой Бергмана будет его первая комедия с Ярлом Кулле в главной роли.

«ВЫБИРАЙТЕ ЖИЗНЬ!» (ШВЕЦИЯ)

Автор документальных фильмов «Кровавое время» и «Эйхман— человек Третьего рейха» шведский режиссер Эрвин Лейзер заканчивает монтаж нового документального фильма «Выбирайте жизнь!».

— Это будет,— заявил он в интервью, данном газете «Юманите-диманш»,— как бы заключительная часть трилогии, посвященной защите человеческого существования в «атомный век».

Мой фильм начинается в Мексике. Наша группа вела съемки в Акапулько и в других маленьких городках, где мы изучали народное искусство, в котором тема бессмертия занимает главное место.

Используя архивные документы, мы покажем некоторые эпизоды истории создания атомной бомбы. В Нью-Йорке мы снимали картины большого города и маленькие сцены, связанные с темой японской части фильма, в котором Хиросима занимает центральное место. Прежде всего я хотел увидеть в Японии то, чего никто до меня не увидел. Когда я приехал в Хиросиму, у меня не было какого-либо определенного плана, что и как делать. Моей единственной целью было желание, как можно ближе подойти к реальной жизни и как можно точнее передать ее различные аспекты. Я ходил повсюду, стараясь завоевать доверие людей, переживших катастрофу: я был в их домах, на их рабочих местах, посещал самые бедные лачуги, больных в госпиталях и убедился, что эти ужасающие картины реальной жизни должны быть воспроизведены на экране. Однажды я познакомился с очень красивой девушкой. Она лишилась зрения во время взрыва бомбы, когда ей было два года. Девушка знает, что должна скоро умереть. Но тем не менее жизнь для нее имеет определенный смысл — смысл жестокого страдания, которое, по ее мнению, является предостережением для других.

В этом фильме Хиросима будет показана с двух различных точек зрения: с точки зрения нашей европейской съемочной группы и с точки зрения японских кинематографистов, которые включились в съемки на месте. При монтаже фильма я намерен сохранить эти разные точки зрения на одни и те же факты.

Хиросима наших дней — это новый город, пятая часть населения которого пережила бомбардировку 1945 года. Все это были люди преимущественно бедных слоев. Процент жертв среди них достигает 40—45.

Раньше идея моего фильма заключалась в том, что существующая угроза уничтожения человечества приведет к изобретению все более и более мощных бомб... А сейчас я хочу поставить зрителя в центр событий и дать ему возможность самому сделать выбор: жизнь или смерть?



В БОРЬБЕ С КОММЕРЧЕСКИМ КИНО (ИТАЛИЯ)

Итальянские журналисты утверждают, что киномир в Италии смело можно назвать «королевством слухов». Информация о планах производства, о новых работах режиссеров и актеров, о расходах и доходах продюсеров очень часто противоречива и полна сенсаций.

Однако в последнее время тревожное настроение итальянских кинематографистов обратило на себя внимание многих наблюдателей. Речь идет на этот раз о реальной опасности, нависшей над итальянским кинопроизводством. Ходатайство киноработников, продюсеров, владельцев кинотеатров, киножурналистов и прокатчиков о снижении налогов в области кино в связи с сокращением государственной дотации не нашло сочувствия у христианско-демократического правительства и осталось под сукном.

Создается впечатление, что правительственные круги, ведающие судьбами кинопроизводства, не заинтересованы в его развитии. Такие фильмы, как «Рокко и его братья», «Генерал делла Ровере», «Долгая ночь 1943 года», «Развод по-итальянски», «Сальваторе Джулиано» и другие, вызвали раздражение и активное сопротивление официальных органов. Они пытаются вести эту борьбу через цензуру, правую печать и даже полицейские управления. Теперь борьба переходит и в область экономики кинопроизводства.

В поисках дополнительного рынка итальянские продюсеры широко развернули производство совместных постановок с кинофирмами других стран. В результате резко возросла стоимость производства фильмов. К баснословным ставкам иностранных актеров и режиссеров стали подтягиваться и гонорары итальянских «звезд». Например, за участие в картине «Красота Ипполита» Джина Лоллобриджида получила 130 миллионов лир. В борьбе за зрителей крупные кинофирмы стали делать ставку на так называемые «историко-сексуальные» суперфильмы, стоящие уже не миллионы, а миллиарды лир.

В такой атмосфере все труднее работать настоящим художникам, все сложнее выпускать прогрессивные картины. И все же в массе коммерческих фильмов появляются отдельные выдающиеся картины. С успехом прошли премьеры фильмов «Четыре дня Неаполя» режиссера Лоя, «Затворники из Альтоны» Де Сика, «Человек мафии» Латтуады. С большим интересом ожидаются новые фильмы Феллини, Висконти, Лидзани.

Крупнейшая фирма «Дино Де Лаурентис» объявила о том, что начинает производство цикла фильмов о современниках и современности, над сценариями которых работает Чезаре Дзаваттини. По словам Дзаваттини, он намерен в этих картинах дать возможность проявить свои способности молодым талантам. Первым из этой серии запускается в производство фильм «Жизнь Данило Дольчи» (режиссер Джанни Мангоцци). Вторым будет «Биография любителя» (режиссер Дино Партезано). Третьим — «Дон-Кихот 63» (режиссер Луиджи ди Джанни). Все три молодых режиссера снимали эпизоды в двух фильмах по сценариям Дзаваттини «Итальянки и любовь» и «Тайны Рима». Это был их экзамен на творческую зрелость. Теперь Дзаваттини помог им получить постановку полнометражных картин.

Для итальянского кинопроизводства весьма характерно сочетание «колоссальных котлет» (так называют итальянцы фильмы на библейские темы) и настоящих произведений искусства. Тот же Дино Де Лаурентис, который поддержал Дзаваттини и его молодых друзей, запускает в производство очередной боевик «Библия». Он вполне серьезно заявил, что хотя сейчас в Сардинии фирма «Сан Паоло» уже снимает «Библию», его это не смущает, ибо «там будет дидактический фильм, а мы готовим грандиозное художественное произведение».

К сожалению, к таким «грандиозным» произведениям относится большинство из 250 фильмов, выпускаемых Италией в год. Вот несколько названий новых фильмов: «Гладиаторши», «Таур — король грубой силы», «79-й год после рождества Христова», «Легенда об Энее», «Я — Семирамида», «Мацист против охотников за головами», «Мир секса № 1», «Ночи и женщины мира» и т. п.

Однако не эти ничего общего не имеющие с искусством фильмы характеризуют лицо современного итальянского кино. Внимание зрителей и прессы привлекают главным образом те фильмы, которые затрагивают важные социальные проблемы.

Назовем еще несколько новых фильмов, над которыми работают ныне мастера прогрессивного итальянского кино.

Двадцатидвухлетний поэт Бернардо Бертолуччи (режиссер картины «Костлявая») свой второй фильм намерен назвать «Перед революцией». Пьетро Джерми снимает пародию на сентиментальные ленты «Соблазненная и брошенная». Джилло Понтекорво будет снимать фильм «Хитрая Италия», Марио Моничелли готовит картину «На пороге будущего», Франческо Мазелли — «Безразличные». Алессандро Блазетти работает над экранизацией одной из пьес Луиджи Пиранделло.

Т. ЛИСИЦИАН



«ЧИНЕМА НУОВО»

(*Италия*)

...Разговор перешел на условия, в которых работают прогрессивные кинокритики Италии. Обращаясь к Уго Казираги, известному кинокритику и бессменному редактору раздела кино миланского издания газеты «Унита», один из его собеседников, советских журналистов, поинтересовался, между прочим, системой оплаты авторского труда.

— Какой, например, гонорар может быть выплачен вам за обзорную статью о Каннском кинофестивале, недавно опубликованную в журнале «Чинема нуово»?

— Видите ли,— несколько замялся Казираги,— я вообще не знаю, сумеет ли этот журнал что-нибудь мне заплатить...

Это было не так просто понять. Ведь известно, что журнал «Чинема нуово» — наиболее серьезный, квалифицированный и хорошо информированный орган итальянской кинокритики со сравнительно широким кругом постоянных подписчиков.

Дело в том, что в течение почти восьми лет журнал издавал небезызвестный Джанджакомо Фельтринелли — крупный издатель, опытный и ловкий делец, типичный представитель так называемого «неокапитализма». Фельтринелли пользуется славой «коммерсанта левой ориентации» и никогда не пропускает случая пококетничать этой своей «левизной» и заработать на ней.

Мы не знаем, что именно произошло между редактором журнала коммунистом Гуидо Аристарко и его издателем Джанджакомо Фельтринелли летом 1958 года. Но с этого времени Аристарко стал издавать «Чинема нуово» на свой страх и риск, на средства, получаемые исключительно от распространения журнала.

Редактору пришлось поступиться многим. Журнал стал выходить не два раза в месяц, а раз в два месяца. Он перестал быть иллюстрированным — слишком дорогое удовольствие! — хотя ясно, что для киножурнала это минус немалый. Однако не менее важно, что он не только не потерял ни одного серьезного автора из числа виднейших итальянских кинокритиков, но даже приобрел новые молодые силы.

Что же касается редакционного аппарата, то он фактически свелся к двум «штатным» сотрудникам: Гуидо Аристарко и Терезе Пикколи — его жене. Почти вся редакционная работа делается сейчас руками этих энтузиастов.

Теперешний «Чинема нуово» состоит из 64—96 страниц убористого двухколонного текста, преимущественно петита, и неизменно открывается рубрикой «Письма редактору журнала». В них читатели — и никому не известные поклонники кино и видные искусствоведы и литераторы — поднимают интересные вопросы, порой оспаривают предыдущие выступления журнала. Иногда писем приходит так много, что редакция публикует тематические подборки или обзоры.

Затем следует раздел «Инфракрасный луч», в котором публикуется расширенная информация о жизни итальянской и зарубежной кинематографии.

Наиболее серьезный раздел «Очерки и исследования» идет обычно в центре номера. За ним следует рубрика «Актуальные вопросы и дебаты» и раздел, относящийся к истории кино.

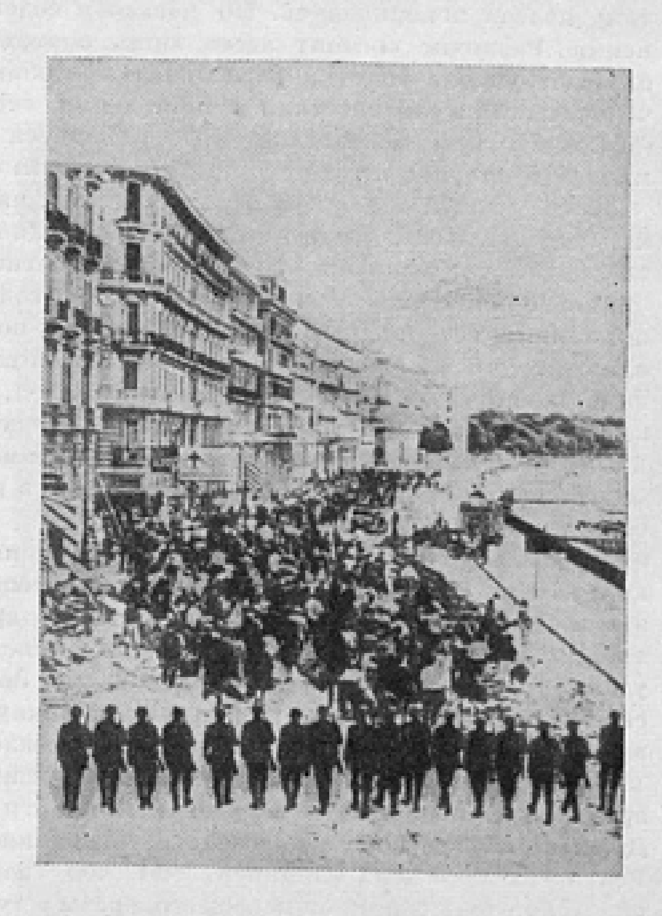
Однако не думаю, что совершу ошибку, если скажу, что наиболее читабельна и популярна рубрика «Ремесло критика». Это подборка кратких рецензий на новейшие фильмы всех стран мира, появляющиеся на экранах Италии и на международных кинофестивалях. Делаются эти рецензии квалифицированно и, как правило, отличаются высокой требовательностью к эстетическим качествам кинофильмов.

Номер журнала обычно завершается публикацией киносценариев как из числа современных, так и классических. За последнее время в «Чинема нуово» были опубликованы сценарии либо диалоги фильмов «День гнева» Карла Теодора Дрейера, «Король в Нью-Йорке» Чарльза Чаплина, «Рокко и его братья» Лукино Висконти, «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана, «Вендетта» Альберто Моравиа и другие. В самых

Журнал «Чинема нуово» выходит без иллюстраций. Мы сопровождаем обзор журнала кадрами из новых итальянских фильмов



Действие фильма «Леопард» (по одноименному роману Джузеппе ди Лампедуза, режиссер Лукино Висконти) происходит сто лет назад в период борьбы итальянского народа за национальное единство и независимость. В главных ролях Берт Ланкастер, Клаудиа Кардинале и Ален Делон



«Четыре дня Неаполя». Режиссер Нанни Лой. В фильме, рассказывающем о событиях осени 1943 года, когда в Неаполе было поднято восстание против гитлеровских оккупантов, заняты актеры-непрофессионалы.

«Банда Касароли». Режиссер Флорестано Ванчини. Справа — актер Жан-Клод Бриали



последних номерах «Чинема нуово» перепечатывает из журнала «Искусство кино» сценарий А. Довженко «Поэма о море».

В 156-м номере помещена интересная подборка откликов на обращение кинолитератора Ренцо Ренци к «молодым бунтовщикам» с призывом изложить свое кредо, свои цели и требования. В кратких ответах «недовольные молодые люди», имена которых еще не стали известными в кинематографии, высказывают ряд критических замечаний в адрес старшего поколения. Однако ни целей своих, ни какой-либо общей платформы они, как и пресловутая французская «новая волна», сформулировать не могут.

Одна из наиболее интересных и обстоятельных аналитических статей опубликована в следующем, 157-м номере журнала и принадлежит перу самого редактора — Гуидо Аристарко. Она посвящена творчеству Микеланджело Антониони. Высоко оценивая художественные достоинства произведений этого режиссера, Аристарко прослеживает преемственность его героев, их эволюцию (или деградацию?) и приходит к выводу, что в новом фильме «Затмение» Антониони пришел к «безудержному пессимизму». (Интересно, что сам Антониони в интервью, данном газете «Леттр франсэз», называет себя «неисправимым оптимистом».) Аристарко предупреждает, что не собирается «противопоставлять безудержному пессимизму Антониони столь же безудержный оптимизм», напротив, он говорит: «Вместе со многим мы признаем, что мрак, к сожалению, существует повсюду и до сих пор, что его даже слишком много, что тот, кто хочет предаваться отчаянию — по примеру Антониони, — может найти для этого более чем достаточно поводов в собственной повседневной жизни; что окружающую нас материальную и моральную тьму нельзя игнорировать. Но нельзя и содействовать ее распространению. Различие состоит всего лишь в этом. Но это «всего лишь» означает умение видеть, распознавать главное направление развития человечества в соответствии с присущими этому развитию законами».

Среди статей о классике кино выделяется содержательное, хотя во многом и спорное исследование Уго Финетти о фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный». По просьбе одной из читательниц американский киновед Джей Лейда в интересной информационной статье рассказывает об истории создания фильма «Потомок Чингис-хана» Вс. Пудовкина.

В обзорной статье о кинофестивале 1962 года в Карловых Варах много внимания, естественно, уделяется фильму-победителю «Девять дней одного года» М. Ромма. Этот фильм, говорится в статье, основывается не на внешних событиях, а на эволюции идей, на предоставленной человеку возможности быть существом более сознательным и более мыслящим. «Девять дней одного года»—одно из самых значительных произведений советского кино последнего периода: в нем глубоко и всесторонне осмысливается наша эпоха.

В разделе библиографии помещена рецензия Джованни Буттафава на книгу Инны Соловьевой «Кино Италии». Рецензент считает, что книга эта заслуживает внимания особенно благодаря своеобразному анализу творчества современных итальянских кинематографистов. Наиболее удачно, по мнению рецензента, анализирует Соловьева творчество режиссера Роберто Росселини. Вся книга проникнута большим уважением к произведениям итальянского кино, она отражает популярность и любовь, которыми пользуются итальянские прогрессивные фильмы у советских зрителей. Наиболее крупные недостатки книги заключаются, как считает Джованни Буттафава, в «несколько неожиданной переоценке ценностей». Рецензент поражен, например, тем, что творчеству Лукино Висконти «уделено очень скромное место, его фильм «Чувство»,даже не упомянут».

На примере этих трех номеров журнала видно, с каким пристальным вниманием и доброжелательностью следит «Чинема нуово» за жизнью советской кинематографии, хотя и не все оценки рецензентов представляются нам верными. Разумеется, сегодняшние произведения советской кинематографии не нуждаются в каких-либо скидках и снисходительности. Однако вряд ли прав рецензент Гуидо Финк, весьма скромно оценивший некоторые наши фильмы, завоевавшие мировую славу («Дом, в котором я живу», «Мир входящему» и другие).

Но дело, конечно, не в отдельных оценках отдельных рецензентов. Журнал «Чинема нуово»—это прежде всего боевой орган итальянской кинокритики, защищающий передовую отечественную кинематографию а также интересы мирового прогрессивного киноискусства. На этом пути хочется пожелать его немногочисленной редакции и многочисленным авторам дальнейших и еще больших успехов.

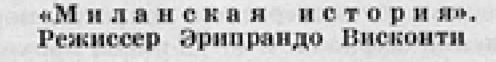
С. ТОКАРЕВИЧ



На съемках нового фильма Феллини. Слева направо: Федерико Феллини, Марчелло Мастроянни, София Лорен



«Затворники из Альтоны». Режиссер Витторио Де Сика.



«Миланская история». Режиссер Эрипрандо Висконти





«ФИЛЬМ»

(Польша)

«Фильм» — журнал массовый. Этим определяется характер материалов и структура издания. Значительное место занимает информация: новости отечественного и мирового кино, хроника, короткие справки о творчестве режиссеров и актеров, обзор польской и зарубежной прессы по вопросам кино, материалы о наиболее значительных зарубежных премьерах, полная фильмография анонсируемых картин, а также обстоятельные репортажи со съемок. Из них мы узнаем, над чем трудятся сегодня мастера польского кино.

Возвращение на родину многих из тех, кто во время войны сражался в польских частях на Западе, было нелегким. Этой проблеме будет посвящена картина «Чужой» режиссера Богдана Порембы. Сценарий Яцека Вейроха написан по мотивам трех рассказов Ксаверия Прушиньского. В фильме заняты Ян Махульский, Хенрик Бонк и актриса из ГДР Кристина Лазар.

Несколько лет назад многие приняли за шутку намерение Ежи Кавалеровича работать над экранизацией романа Пруса «Фараон». Но вот сценарий написан (авторы — Ежи Кавалерович и Тадеуш Конвицкий), а совсем недавно режиссер вернулся из поездки по Югославии, Марокко, Египту, где выбирал натуру.

Журнал сообщает, что Люцина Винницка снимается сразу в двух картинах («Дневник пани Ханки» и «Час пунцовой розы»), а Збигнев Цибульский отказал двум французским режиссерам — Анри Кольпи (автору «Столь долгого отсутствия») и Жан-Пьеру Моки, приглашавшим его на главные роли в своих новых фильмах. Причина отказа? Цибульский очень занят. Он снимается одновременно в трех польских картинах: «Как быть любимой» (режиссер Войцех Хас), «Преступник и девушка» (режиссер Януш Насфетер), «Их будни» (режиссер Александр Стибор-Рыльский) и каждый вечер играет на сцене Варшавского театра «Атенеум».

Из номера в номер на третьей странице в рубрике «Критические записки» печатается фельетон о кино. А на одной из последних страниц обычно помещена таблица, где «девять разгневанных» критиков выставляют «отметки» фильмам текущего репертуара.

Материалы о новых фильмах настраивают читателя на активное восприятие публикуемых статей. На страницах журнала возникает порой дискуссия, скрещиваются разные, иногда прямо противоположные суждения. Збигнев Питера, например, очень строго оценил «Дом без окон», первый фильм режиссера Станислава Ендрыки. Рецензия называлась «Дебют без убеждения» и начиналась так: «Дом без окон». Это звучит грустно, напоминая разные «пути без возврата», «рыцари без оружия», «ангелы без крыльев». Что-то либо кто-то без чего-то — это всегда грустно. Но самое грустное, наверное, дебют без убеждения. Дебют молодого кинематографиста». Мнение критика сформулировано весьма отчетливо. Но вот в следующем номере мы читаем статью Александра Яцкевича «Цирк». Автор с надеждой пишет о начинающем режиссере, поставившем перед собой нелегкую задачу. В центре фильма «Дом без окон» образ циркового мима Роберта, «фигура, достойная большого произведения». Роберта играет Веслав Голас, один из интереснейших польских актеров. «Если бы у Ендрыки был опыт, он бы добился от него (то есть Голаса) еще большего. Могла бы возникнуть актерская работа того же ранга, что роли Жан-Луи Барро». И в конце определенное: «У Ендрыки есть шансы». Это вам не «дебют без убеждения»!»

Осенью минувшего года в кинематографической жизни Польши произошли два значительных события: сентябрьские «дни польского кино» и приуроченный к годовщине Октября показ новых советских фильмов. Авторы «Фильма» постарались серьезно осмыслить для себя оба эти фестиваля.

«Дням польского кино» предшествовала большая дискуссия за круглым редакционным столом. Ее участники — известные кинокритики



Казимеж Рудзкий и Татьяна Чеховска в фильме «Голос с того света» (режиссер Станислав Ружевич)



Люцина Винницка и Анджей Лапицкий в фильме «Дневник пани Ханки» (режиссер Станислав Ленартович)

Ева Радзиновска в фильме «Комедианты» (режиссер Мария Каневска)



Гжелецкий, Яцкевич, Михалек, Питера и Плажевский. Основной предмет обсуждения — затруднения, которые испытывает сейчас киноискусство страны.

Гжелецкий не слишком встревожен:

— У меня впечатление, что мы как бы в антракте; кончился один акт драмы, когда в результате великого потрясения были созданы великие произведения. А теперь — время ожиданий.

Мнение Питеры категоричнее:

— Это не антракт, это хорошенькая дырка.

Причины неудач польских фильмов о современности, по мнению Питеры, не так легко устранимы.

— За нами прошлое — война и оккупация, период борьбы с бандами, потом — долго-долго ничего; и в данную минуту — попытки «сочинить» современную тему. Мы делаем прыжок через десять лет и хотим начинать с «текущего момента».

Прыжок через десять лет — это художественно не освоенный этап мирной жизни; только осмыслив прошлое, можно понять настоящее.

Яцкевич также озабочен положением, создавшимся в кинематографе. В искусство пришло новое поколение людей, не переживших «великого потрясения». В то время как «поколение Вайды действительно жило жизнью общества во время оккупации», опыт молодых минимален. Они «вышли из жизни и вошли в киношколу, в производство, в кавярни. Поэтому то, что появляется в их фильмах, зачастую далеко от жизни».

И вот возникает новая, очень острая, почти болезненная проблема — проблема профессионального воспитания будущих кинематографистов, проблема школы.

Плажевский видит односторонность образования в том, что Лодзинская киношкола ставит перед своими воспитанниками чисто технические цели — приобрести цирковую ловкость во владении ремеслом. «До тех пор, пока стремления молодых будут ограничиваться чисто формальной полемикой с Антониони, с Рене, до тех пор нам нет смысла ожидать от них многого».

Есть и другие обстоятельства, затрудняющие творчество молодых. Прав Питера, который заметил, что у новых режиссеров нет литературы, в которой нашел бы отзвук социальный опыт их поколения.

Дискуссия, предварившая фестиваль отечественных фильмов, имеет принципиальное значение и для польского кино и для самого журнала.

Дело в том, что хотя «Фильм», как правило, печатает материалы, содержащие квалифицированный и нередко интересный анализ того или иного кинематографического явления, внимание авторов часто сосредоточено только на узкопрофессиональных вопросах. А поскольку журнал почти не публикует проблемных статей, общую позицию его иногда бывает трудно определить.

Для примера. В очерке Януша Сквары о Казимеже Карабаше тонко прослежена эволюция сюжета и формальных приемов в фильмах режиссера, но ни слова не сказано о характере ж и з н е н н о г о м а т е р и а л а, над которым работает этот «обновитель документального кино в Польше».

Проблемные статьи о судьбах современного искусства, о путях исканий польских кинематографистов, к сожалению, не часто встретишь на страницах «Фильма». Тем более значительными представляются материалы дискуссии о положении и перспективах социалистической кинематографии Польши.

Фестиваль советских картин открылся варшавской премьерой «Девяти дней одного года». Страницы еженедельника запестрели фотографиями Татьяны Лавровой, Иннокентия Смоктуновского, кадрами из фильма. Наконец, была напечатана статья писателя Виктора Ворошильского «Девять заметок об одном фильме». Ворошильский убежден, что видел «выдающееся произведение, в котором не услыхал ни одной фальшивой ноты», он поражен этим произведением, с несомненностью свидетельствующим не только о возможностях его авторов, но и об условиях, в которых оно могло возникнуть. «Этот трагический фильм исполнен великого и щедрого оптимизма». Можно оспаривать некоторые положения статьи Ворошильского, но ход мысли автора интересен.

Публикация содержательных материалов о советском кино в дни фестиваля советских фильмов в Польше послужит делу еще более тесного сотрудничества между советскими и польскими кинематографистами.

И. РУБАНОВА

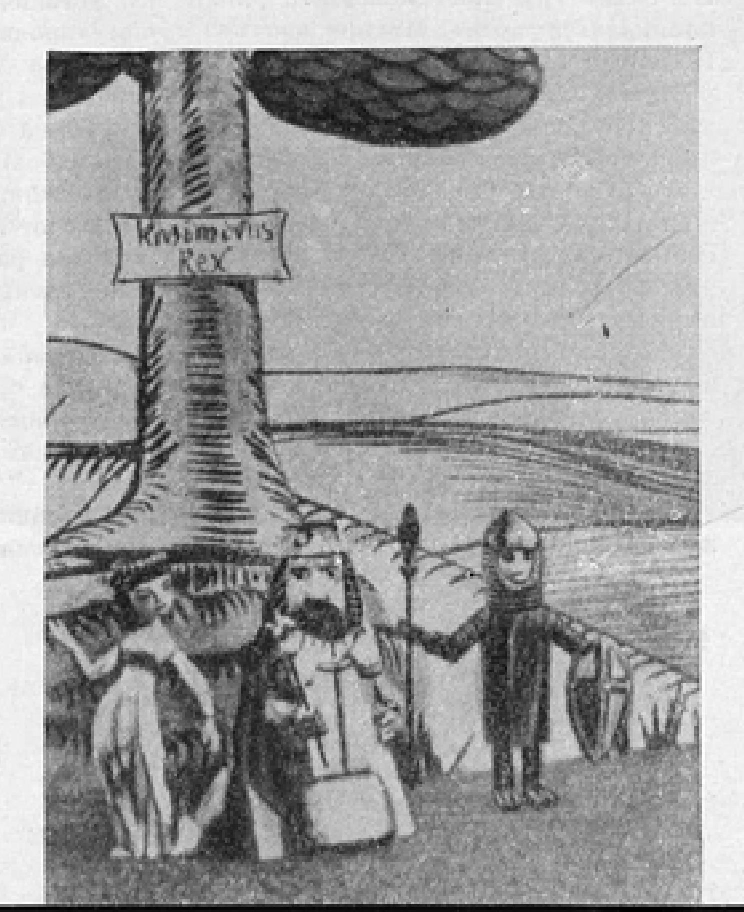


Войцех Семен в фильме «С в и д е т е л ь с т в о о р о ж д е н и и» (режиссер Станислав Ружевич)



«М у з ы к а н т ы» (режиссер Казимеж Карабаш)

«К о р о л е в с к и й с у д» (режиссер Катажина Латалло)





«СИНЕМОНД»

(Франция)

Каждую неделю несколько сот тысяч читателей берут в руки свежий номер парижского журнала «Синемонд».

«Синемонд» в переводе означает «Мир кино». Но с сорока четырех его еженедельных страниц на вас смотрит не мир большого киноискусства. Вас вводят в кино с черного хода, подводят к замочной скважине двери, ведущей в покои его «жрецов» и «жриц».

Совершим своеобразную экскурсию по страницам только одного из 52 номеров, вышедших в прошлом году, — № 1469.

Девушка, портрет которой вы видите на обложке номера — 16-летняя Сю Лайон, героиня американского фильма «Лолита». Обложка необычна для журнала: Сю Лайон одета.

На обороте обложки — репортаж о жизни Сю Лайон. Мы узнаем, что круг интересов малолетней звезды экрана обнаруживает ее достаточную практичность. Матери она обещает купить большой дом. Себе Сю найдет «мужа, молодого, умненького и по возможности красивого». Ни слова о творчестве, о работе актрисы, ни слова о прочитанной книге.

Следующие несколько страниц занимает обзор Анри Рода «Чудовища спущены с цепи». Речь идет о «фильмах ужасов». Вот два кадра. На первом голова замершей в ужасе женщины. Две страшные руки с гигантскими когтями готовы впиться в нее. Текст: «Для Барбары Ласс это крик смерти. В саду института малолетних правонарушителей на нее напал «ликантроп». На втором кадре — героиня припала к металлической решетке. На ее лице ужас. Позади уродливое чудовище. Текст: «От этого чудовищного совокупления женщины и мужчины-пса родится чудовище».

«Кровь, много крови...» (слова Анри Рода) — вот что характерно для «фильмов ужасов». Но автор обзора далек от того, чтобы обличить коммерческую кинематографию, готовую ради извлечения прибыли спекулировать на самых низменных инстинктах. Род не обличает. Он регистрирует. Регистрирует с олимпийским спокойствием. Чего стоят подзаголовки: «Кровь для жизни»... «Истязаемые женщины»... «Рассвет, который убивает»... «Поклонники проклятых могил»...

Если Род и осмеливается обличать, то обличает он критику, которая, по его словам, готова «поднять на щит любую чепуху, созданную «новой волной», и игнорирует или почти игнорирует великие шедевры, созданные в последние годы, — «Франкенштейн бежал», «Кошмар Дракулы», «Ночь чудовища», «Ясновидящий». Этот последний фильм автор обзора без малейшей иронии называет «одним из наиболее умных фильмов, созданных за все время существования кинематографа».

Вряд ли стоит излагать содержание всех этих «киночудовищ». Упомянем лишь, что действие одного из последних фильмов этого, с позволения сказать, жанра происходит неизвестно почему... в Москве, в 1830 году. Некий западный врач со своим ассистентом попадают в некий замок, раскапывают в часовне саркофаг красавицы принцессы, обвиненной сто лет назад в колдовстве. Разбивая стекло саркофага, ассистент поранил себе руку. Кровь из раны падает на лицо принцессы-колдуньи, которая немедленно оживает и приступает к своим колдовским делам. Все это для пикантности в стиле «а ла рюсс».

Позиция, занимаемая журналом «Синемонд» в отношении «фильмов ужасов», по-своему правомерна. Само появление этих фильмов свидетельствует не только о том, что коммерческое кино в погоне за прибылями не разбирается в средствах, но и об определенной идеологической установке: оболванить зрителя, отвлечь его внимание от общественных проблем.

...Две страницы отданы репортажу о фильме «Залив ангелов» (с участием Жанны Моро), который снимается на Средиземноморском побережье Франции. Наконец-то, на тринадцатой странице, французский журнал заговорил о французском фильме! (Когда читаешь «Синемонд», создается впечатление, что это европейское издание какого-либо американского журнала — львиную долю места занимает реклама американских фильмов и американских актеров.)

В отделе астрологии (есть в журнале и такой) вам дается немало ценных советов о том, какие действия следует предпринимать в каждый из



«Чудовища спущены с цепи». Как бы в доказательство того, что нет во французском языке слова, способного передать всю меру ужасов, содержащихся в фильмах, о которых идет речь, — в белом жирном круге начертано на черном фоне английское слово «Terrific» («Потрясающе»).

Несколько дорогих автомашин (преимущественно не французских) с актерами за рулем. Скрытая реклама автомобильных фирм? Похоже на то: на каждом снимке указана скорость, развиваемая машиной этой марки.



семи дней предстоящей недели, в зависимости от того, под каким знаком зодиака вы имели счастье или несчастье родиться.

Но вот и отдел информации. Здесь вы надеетесь встретить интересные или на худой конец хоть какие-нибудь сообщения, относящиеся собственно к кино. Впрочем, постоянный читатель «Синемонд» на это не надеется. Он знает, какого рода информация будет ему преподнесена, да ему, собственно, и не нужна иная. Обывателю, лениво листающему «Синемонд» после сытного обеда, нет дела до кино как искусства. А то, о чем расскажет «Синемонд», приятно пощекочет ему нервы и будет способствовать хорошему пищеварению: на Марину Влади напал молодой садист, поранивший ее ногтями и разорвавший платье; Дани Робен чудом спаслась из своей загоревшейся автомашины, а ее сестра Колетт собирается замуж; Курд Юргенс, Юл Бриннер и Хорст Бухгольц готовятся стать счастливыми отцами; Ингрид Бергман отвесила затрещину преследовавшему ее проныре-репортеру.

(Ну что ж, если этот последний был сотрудником «Синемонд» или какого-либо однотипного издания, то нельзя не признать, что рукоприкладство американской актрисы было на этот раз вполне оправданным...)

Таких сообщений уйма. И только одно действительно интересное, действительно имеющее отношение к искусству. Робер Энрико, постановщик короткометражного фильма «Совиная река», отмеченного премией на последнем кинофестивале в Канне, приступил к работе над большим художественным фильмом о жизни Жерара Филипа. Одно сообщение из пятидесяти! Не мало ли?

Впрочем, вряд ли можно поручиться за достоверность даже «чисто кинематографических» информационных сообщений. Достаточно сказать, что в качестве постановщика новой итало-американской экранизации «Анны Карениной» журнал называет... одного из крупнейших советских режиссеров, для которого это сообщение «Синемонд» было такой же неожиданностью, как и для автора этого обзора. Так что, повторяем, за достоверность информации поручиться трудно.

В конце журнала — сообщения о выходящих на экраны фильмах. Пять страниц — пять фильмов: французский, франко-итальянский, западногерманский, английский, американский. По странице на фильм? О нет, вы плохо знаете «Синемонд»! Одна страница на четыре европейских фильма и четыре страницы на один американский фильм...

Мы взяли за основу нашего обзора один из последних номеров журнала. Все остальные, за редчайшими исключениями, похожи на этот как две капли воды. Среди двух с лишним тысяч страниц годового комплекта отыщешь едва ли с десяток интересных материалов: несколько интервью с режиссерами да две-три статьи, вольно или невольно приоткрывающие завесу над грязной кухней коммерческого кинематографа. Особенно интересна статья, автор которой, сам того не желая, показал, к чему приводит творческих работников та обстановка бесстыдного ажиотажа, которая создается вокруг них буржуазной прессой.

...«Грета Гарбо, очаровательное порождение системы «звезд», первая осмелилась поднять панический голос. Еще в 1943 году в ответ на просьбу сняться хотя бы в одном фильме она заявила, что хочет только одного: скрыться подальше от славы. Ведь она — дичь, преследуемая сворой охотничьих собак... Актриса поняла, что нужно скрыться для спасения своей нервной системы... Нет недели, чтобы в печати не появилось сообщения, что та или иная «звезда» помещена в больницу или наложила на себя руки...»

Авторы подобного рода материалов не пытаются делать какие-то выводы из сообщаемых ими фактов. Для них это не более чем очередной сенсационный материал. Им невдомек, что именно такие «сенсационные материалы» и являются в значительной степени причиной тех фактов, о которых они сообщают. Круг замыкается. Актриса, дающая пощечину любителю сенсаций и тем самым снабжающая его искомой им сенсацией. Актер, доведенный сенсацией до больничной койки, что, в свою очередь, служит предметом очередной сенсации. Круг замыкается. Порочный круг.

Задумываются ли над этим господа из «Синемонд»? Вряд ли. Они, видимо, считают свой журнал далеким от политики, от идеологии. Им не дано понять, что каждая из сорока четырех страниц их журнала пропитана идеологией, **б у р ж у а з н о й** идеологией. «Синемонд» — яркое свидетельство нравов, господствующих в современной буржуазной печати, в коммерческом кинематографе капиталистических стран.

Ю. ШЕР



В ворохе сенсационного вздора — два-три информационных сообщения о новых фильмах. «Д ж е н т л ь м е н и з Э п с о м а». В главной роли — Жан Габен



«З а л и в а н г е л о в». В главной роли — Жанна Моро



«М е л ь н и ц а п ы т о к». Снова фильм ужасов?

«Д ь я в о л и д е с я т ь з а п о в е д е й» Актеры Ален Делон и Мадлен Робинсон



70 и 35

Эти цифры можно было увидеть на огромной палитре, воздвигнутой на сцене Дома кино в один из январских вечеров.

70 — это возраст юбиляра, заслуженного деятеля искусств, лауреата Государственной премии **И. А. ШПИНЕЛЯ.**

35 — годы, отданные им кинематографу.

На палитре не хватало еще одной цифры — 45 — числа кинофильмов, оформленных им.

О сущности же, о ценности, о значении этих работ напоминали каждому, кто любит кино, их названия: «Арсенал», «Пышка», «Петербургская ночь», «Зори Парижа», «Александр Невский», «Иван Грозный», «Повесть о настоящем человеке», «Заговор обреченных», трилогия «Хождение по мукам»;

свидетельствовали имена их режиссеров: Александра Довженко, Сергея Эйзенштейна, Михаила Ромма, Григория Рошаля, Сергея Юткевича, Михаила Калатозова;

убеждала, наконец, развернутая в фойе выставка эскизов, портретов, графики (до прихода в кино И. Шпинель, ученик В. Фаворского, был выдающимся графиком).

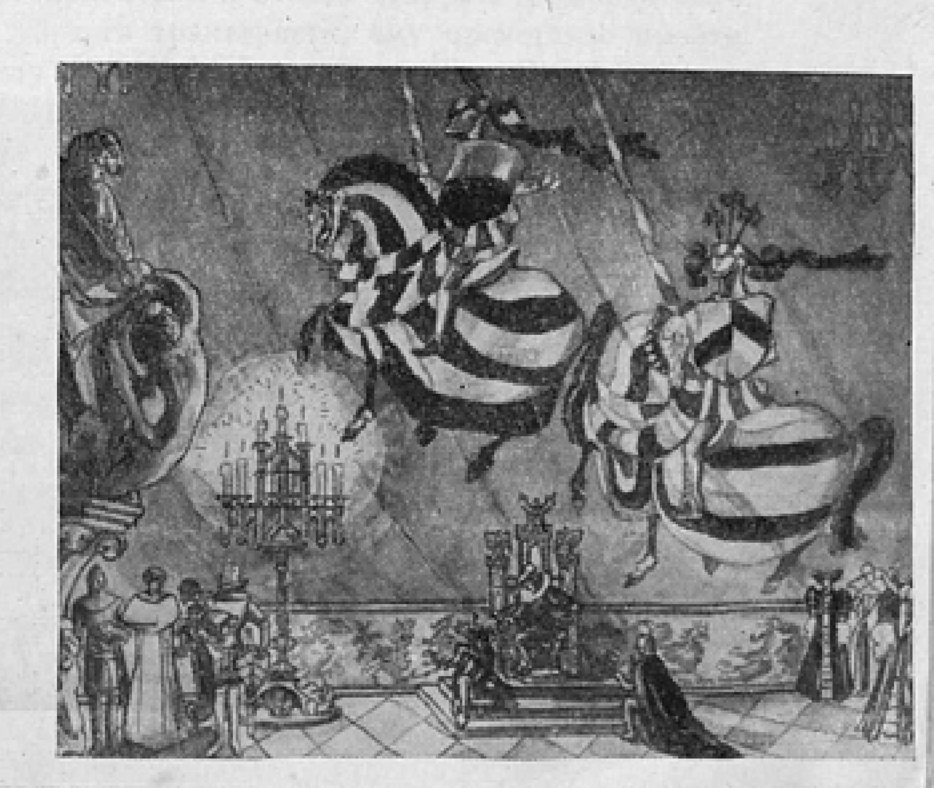
О глубоком же уважении, добром человеческом чувстве, которое вызывал юбиляр у каждого, кто встречался в работе с этим бесконечно скромным и бесконечно требовательным, с этим щепетильным до застенчивости и принципиальным до непримиримости художником, говорила вся на редкость неофициальная, задушевная, если можно так сказать, домашняя атмосфера юбилея: и вступительное слово Г. Рошаля, и приветствия Союза кинематографистов, и Союза художников СССР, и МОСХа, и «Мосфильма», и ВГИКа, и других организаций.



Из иллюстраций к «Шахматам» А. Безыменского, 1927



«Александр Невский», 1938

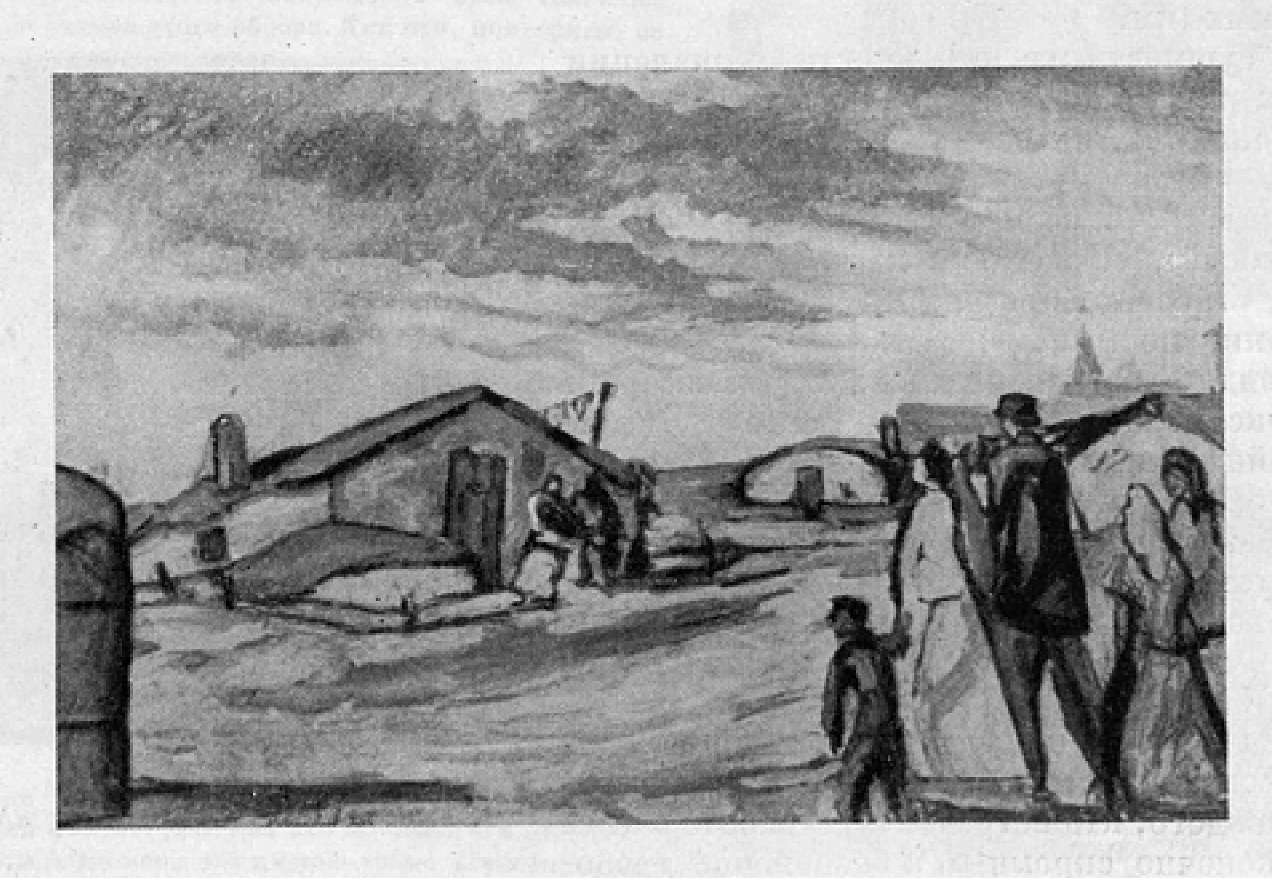


«Иван Грозный», 1945

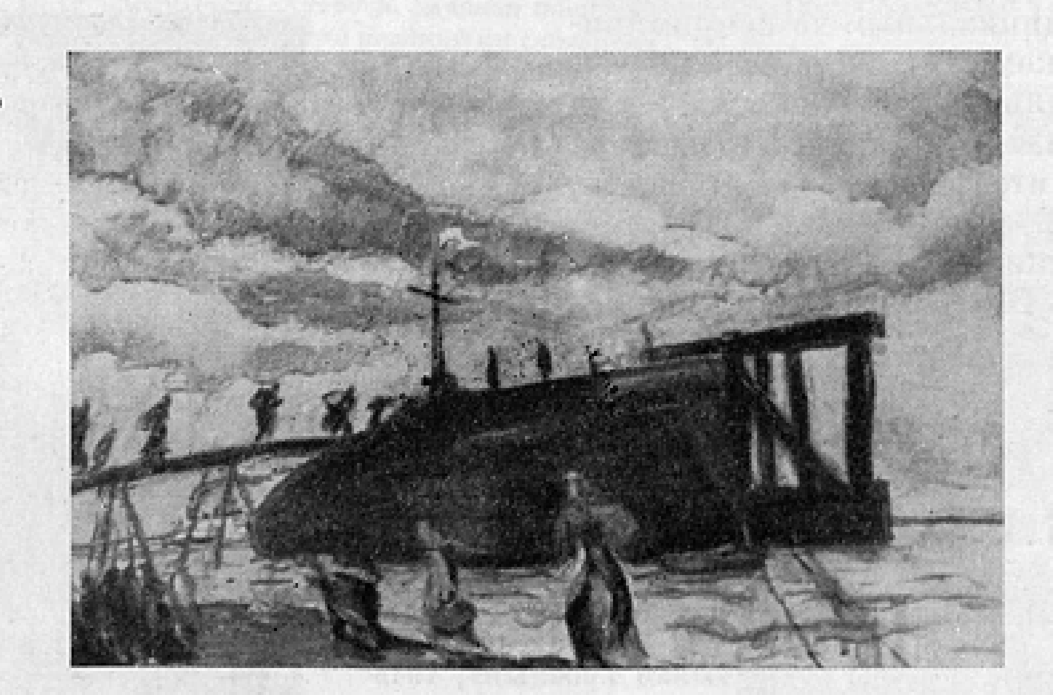


«Заговор обреченных», 1950

«Вольница», 1955



«Вольница», 1955





И. РАЧУК

С. И. Шкурат и его роли

В последнее время в Киеве опубликован ряд неизвестных ранее материалов о жизни и творчестве А. П. Довженко. Так, газета «Літературна Україна» впервые познакомила своих читателей с интереснейшими отрывками из дневников замечательного художника (см. номер от 15 сентября 1962 года). Здесь приводится краткий план ненаписанной книги «О своей жизни в искусстве». В этом плане есть такая запись:

Комедия. Любовь к комедии.
Неосуществленная мечта жизни. Все наоборот.
«Царь» мой лучший непоставленный сценарий.
Просмотр фильмов в Харькове, Киеве, Москве.
«Звенигора», «Арсенал». «Земля». Шумиха вокруг просмотров.
Диспуты. Отца выгоняют из колхоза за «Землю».
Остракизм за «Арсенал».
Остракизм за «Украину в огне».
Как я снимаю Яреськи. Народ. Думы. Меня приглашают на должность председателя колхоза.
Кто мои герои? Отец, мать, дед и я.
Я — Василь, Щорс, Боженко, Мичурин.
В «Земле» умирает мой дед, Шкурат мой отец...

Итак, Шкурат. Степан Иосифович Шкурат — украинский киноартист, чья жизнь неразрывно связана с творчеством Довженко. Он играл в «Земле» отца героя — Панаса Трубенко, прогульщика — в «Иване», кулака Худякова — в «Аэрограде». Он снимался также в фильмах Донского, Савченко, Маслюкова и Маевской, Кавалеридзе, Алова и Наумова, Липшица, Корш-Саблина, Садковича и многих других режиссеров.

Заслуженный деятель искусств РСФСР Степан Иосифович Шкурат принадлежит к старшему поколению деятелей украинского театра и кино. Корифей украинской сцены П. К. Саксаганский как-то сказал:

— Я вчера слушал вашего Шкурата, и я ему поклонюсь в ноги...

Это было в 1921 году. События тех лет стали далекими, постепенно забываются. Сходят со сцены жизни последние свидетели и участники становления кинематографа на Украине. А сколько интересного, увлекательного и значимого для историков киноискусства могли бы они рассказать, ведь воссоздаем мы эту историю подчас в самых общих чертах. Вот почему с особым удовлетворением берешь в руки приятно изданную брошюру «С. И. Шкурат»*. Брошюра насыщена множеством интересных и ценных фактов, из которых складывается образ артиста из народа, артиста-труженика, человека, с исключительной ответственностью относящегося к своему призванию, к своей профессии.

Авторы часто обращаются к дневникам А. П. Довженко. Это позволяет в новом свете рассказать об актере, его работе над ролями. Вот записи о съемках «Земли». Группа Александра Петровича Довженко работала в украинском селе Яреськи на Полтавщине (к слову сказать, оттуда рукой подать до Диканьки и Миргорода). Крестьяне внимательно и заинтересованно следили за работой киноэкспедиции: на их глазах воссоздавались близкие каждому картины из новой колхозной жизни. Всем были понятны поступки молодого тракториста Василя. Его смерть от кулацкой пули многими воспринималась как действительное происшествие. В толпе крестьян стоял и Степан Шкурат. Он играл роль отца убитого тракториста, ему предстояло пройти по селу за гробом своего экранного сына. Довженко очень беспокоился перед съемкой: сумеет ли Шкурат «играть в похороны» сына...

Много поучительного в скупых строках, рассказывающих о том, как режиссер и актер готовились к этой сцене, как стремились придать этому

* В. Борщов, Т. Медведев, С. И. Шкурат, Київ, 1962.

эпизоду эпический характер. Каждый, кто смотрел «Землю», запомнил сдержанное, строгое поведение отца — Шкурата. Глубокие, философские мысли навевало его поведение...

Прочитав в брошюре эти страницы, понимаешь, сколь закономерны теоретические обобщения, к которым позже приходит А. П. Довженко: «Нести чувства на сцене и на экране нетрудно. Трудно нести мысль. Что такое жизнь, как не беспрерывный, наисложнейший процесс борьбы желаний, идей, мыслей и масс человеческих? Что же делать нашим актерам, если они не думают, ибо их не учили мыслить. Они не мыслят — они убеждены.

Убеждения им втолковали механически на всякий случай жизни, как догму, общепринятую, обязательную. Поэтому они — чтецы слов или артисты, которые играют мысли, не думая.

Вот это отсутствие личного, целиком личного и неповторимого мышления и составляет, по существу говоря, грустную картину неинтеллигентности наших фильмов» («Літ. Україна», 14 сентября 1962 г.).

Эта запись сделана 11 октября 1956 года, через четверть века после памятной съемки в Яреськах. Работая с актером, Довженко всегда требовал не только четкого внешнего рисунка роли, но прежде всего максимального раскрытия глубины мысли персонажа.

Брошюра о Шкурате и его творчестве дает новый материал к характеристике реалистической манеры игры украинских актеров кино. Не случайно историки, перечисляя создателей реалистической актерской школы, называют имена Бучмы и Шкурата рядом. Артисты А. Бучма, С. Шкурат, а также Н. Ужвий, И. Марьяненко, Д. Капка и другие сумели создать ту простую, лишенную театральной условности, реалистическую национальную манеру игры, которая сделала их творчество понятным и близким зрителям всей страны.

Степан Шкурат играл вместе с Б. Бабочкиным, И. Певцовым, В. Мясниковой в фильме «Чапаев». Его денщик Потапов отличается суровой сдержанностью, за которой мы ощущаем характер ясный и простой. Лаконично и точно анализируются в брошюре особенности игры Шкурата, большая и глубокая работа артиста над образом. Авторы справедливо подчеркивают, что, создавая «простой» образ человека из народа, крестьянина в солдатской шинели, Шкурат придал ему черты мыслящего человека: «Под звуки «Лунной сонаты», которую исполняет на рояле полковник Бороздин, медленно, как заведенная механическая кукла, двигается денщик Потапов, натирающий в комнате пол. В глазах Потапова, грустных и задумчивых, зритель читает и немой вопрос: «как же это так произошло, что же делать дальше?»...»

И не только в «Чапаеве», но и всюду, где играл Шкурат, он вносил в роль свое раздумье, придавал образу именно те интеллектуальные черты, о необходимости которых писал Довженко.

К сожалению, авторы брошюры не сумели так же интересно проанализировать исполнение С. Шкуратом роли Якима Недоли в фильме «Всадники». В этом разделе они поставили перед собой другую задачу: объяснить, почему сценарист В. Павловский и режиссер И. Савченко включили в образную систему фильма персонаж, которого не было в литературном первоисточнике фильма — повести Ю. Яновского. Однако и это им не удалось. Мы не находим в брошюре ни правильной оценки произведения замечательного украинского писателя Юрия Яновского, ни глубокого понимания замысла Игоря Савченко. При этом анализ образа Якима Недоли в исполнении Степана Шкурата дан чисто иллюстративно, путем пересказа содержания.

А жаль! Творчество в кино Юрия Яновского вообще осталось вне поля зрения киноведов и историков кино. Многие сценарии Яновского неизвестны читателю, интересующемуся развитием кинодраматургии. С другой стороны, фильм «Всадники» и работа в нем С. Шкурата могли бы дать авторам брошюры много материала для поучительного разговора о том вреде, который нанесло (да и поныне, пожалуй, продолжает наносить) украинскому советскому киноискусству вульгарное социологизирование.

Будем надеяться, что к этому вопросу авторы вернутся при переиздании бошюры на русском языке, что было бы очень желательно.

В целом же брошюра производит отрадное впечатление. В ней собраны интересные материалы, а там, где их было мало, авторы обращались к самому Степану Иосифовичу Шкурату. Все это позволило с теплотой рассказать о пути большого мастера в киноискусстве, об артисте, который даже небольшие роли всегда делал яркими, оставляющими след в памяти зрителей.

...Степану Иосифовичу Шкурату семьдесят пять лет. Этот в прошлом рабочий-печник сказал в день своего юбилея:

— Печей я теперь не делаю, домов не ставлю, стар я уже для этого. Ведь мне как-никак семьдесят пять годиков. Но работы творческой в кино не оставлю, пока бьется сердце, потому что она дает мне радость и молодость, она дает мне полноту жизни.

И сегодня, несколько отвлекаясь от темы нашей статьи, хочется сказать замечательному человеку, труженику, артисту:

— Спасибо вам, Степан Иосифович, за все, что вы создали в искусстве!

М. ЧЕРНЕНКО

История глазами очевидца

Перед нами книга, написанная современником и соучастником всех событий, происходивших на протяжении трех последних десятилетий в киноискусстве, страницы которой полны живого запаха истории, столь недолгой и столь интересной. Это сборник критических статей Ежи Теплица «Встречи с Х музой»*.

Директор Высшей киношколы в Лодзи, бессменный председатель Международной федерации киноархивов, редактор «Квартальника фильмовего», автор фундаментальной «Истории киноискусства»... Таков ныне Ежи Теплиц.

Встречи его с хлопотливой музой кинематографии начались давно — свыше тридцати лет назад, в период появления звукового кино. В 1930 году молодой Теплиц публикует в журнале «Кино» свою первую серьезную статью, и название ее точно и безусловно определяет позицию критика — «За польское киноискусство». Со временем этот лозунг станет идеологически более конкретным и более определенным. Но это — несколько позже. А в самом начале тридцатых годов он означал беспощадную борьбу за высокоидейное и высокохудожественное национальное киноискусство.

Следует вспомнить, что представляло собой в те годы мировое кино. Начало тридцатых годов: небывалый расцвет советского киноискусства, шедевры Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, высокое искусство Чаплина, Клера. Польское кино было едва ли не самым глухим захолустьем мирового киноискусства. Сентиментальные мелодрамы, вульгарные фарсы и детективы, антирусские, антисемитские, антиукраинские драмы. Отдельные голоса критиков и теоретиков нового искусства, требовавших его оздоровления, не были слышны во всеобщем хоре дельцов и коммерсантов, видевших в кинематографе лишь источник наживы. Кино даже не как отрасль промышленности, а как отрасль торговли. «Бранжа фильмова» — это почти непереводимо на русский язык. «Бранжа» — это и отрасль, и корпорация, и цех, но прежде всего — это деньги, это невежество продюсеров, дилетантизм режиссуры и актеров, это скверная фотография и нелепые в своей фальшивой пышности декорации.

В этих условиях и начинается публицистическая деятельность Теплица. Он был не одинок в своей борьбе. В Кракове, в Лодзи и Львове организуются первые группы энтузиастов нового искусства. Пройдет еще год, и все они объединятся в «Товариществе любителей художественного фильма» — «Старт», в котором впервые появятся имена таких деятелей реалистического польского кино, как Александр Форд, Ванда Якубовска, Станислав Воль, Евгений Ценкальский, Ежи Боссак, Ежи Зажицкий, Людвик Перский. И сегодня они — создатели нового кино народной Польши — стоят в первых рядах отечественного киноискусства. Но это сегодня. А в начале тридцатых годов, на страницах экономической газеты «Курьер Польски» Ежи Теплиц изо дня в день ведет упрямую и беспощадную борьбу против халтуры отечественной продукции, за реформу кинопромышленности и кинопроката.

Уже в первых статьях Теплица появляются слова «социальное искусство». «Кино — искусство социальное — обязано быть прежде всего искусством действительности»,— писал Теплиц в 1930 году в статье «Правда кино». Положение о примате социальной стороны искусства останется у Теплица главным и неизменным на протяжении всей его критической и научной деятельности. Претворившись в официальный лозунг «Старта»: «За искусство общественно полезное»,—оно будет способствовать рождению первых реалистических польских фильмов Александра Форда («Люди Вислы» и «Легион улицы»), первых документальных фильмов, отразивших реальную действительность современной Польши: вопиющую нищету варшавских предместий, каторжный труд лодзинских ткачей, забастовки домбровских шахтеров.

О чем бы ни писал Теплиц, он думал прежде всего о развитии прогрессивного реалистического искусства своей страны. Характерен в этом смысле раздел книги, посвященный довоенному американскому кино. До 1939 года Польша была фактически киноколонией Голливуда — американские фильмы составляли свыше шестидесяти пяти процентов проката. Они «воспитывали» вкусы и нравы не только зрителей, но и продюсеров и режиссеров. Немногие фильмы Чарли Чаплина, Джона Форда, Рубена Мамуляна и Кинга Видора терялись в массе коммерческих лент, заполнявших польские экраны. Естественно, борясь за чистоту и высокое качество национального кино, Теплиц с тех же позиций анализирует и американские фильмы. Некоторые из его тогдашних замечаний и сегодня сохранили свою справедливость: «Прославление добрых гениев в полицейских мундирах, издевательство над «цветными», абсолютное непонимание социальных проб-

---

* Jerzy Toeplitz, Spotkania z X Muza, Warszawa, FAW, 1960.

лем — это принципиальные черты каждого американского экранного боевика». Вместе с тем он очень внимательно относился к тем немногим подлинным произведениям экрана, которые попадали в Польшу, исследовал их, задумывался над возможностями использования опыта передовых мастеров в польских условиях. Вспоминая те годы, критик отмечает: «В течение десяти лет я писал в досентябрьской Польше о кино. Я был рецензентом, критиком и публицистом. Иногда пытался теоретизировать. Интересовался понемногу всем, что прямо или косвенно было связано с киноискусством. Но с подлинной страстью и исступлением писал о нашей собственной кинематографии, об отечественной кинопродукции...»

Теплиц любовно поддерживает самые незначительные ростки нового, прогрессивного в польском киноискусстве. И уже перед самой войной с гордостью пишет о том, что «в конце тридцатых годов ситуация в польской кинопродукции изменилась к лучшему» — наряду с фильмами Форда появились первые фильмы Ценкальского и Шоловского, «Граница» Юзефа Лейтеса, фильмы Якубовской и Темерсонов. Но это было перед самой войной, уничтожившей полностью польскую кинопромышленность.

Может показаться, что данная рецензия — это статья о творческом и жизненном пути критика, а не о его сборнике. Но дело в том, что «Встречи с X музой» — не просто сборник, академически построенный по проблемам и этапам (хотя конструкция книги именно такова). Книга эта — живая летопись событий, активным участником которых был автор.

Естественно, летопись эта не является исчерпывающей, хотя круг проблем, волновавших Теплица, чрезвычайно широк. Здесь и проблемы, связанные с первыми опытами звукового кино и попытками внесения на экран цвета, и новые формы экрана, и проблемы телевидения. Весь инвентарь технических новинок кинематографа за истекшие тридцать лет внимательно и подробно анализируется автором.

Собрав статьи прошлых лет в одну книгу, Теплиц не боится своих прежних позиций, ибо они закономерны и естественны. Характерна подборка статей, посвященных появлению звукового кино. «Каждый из нас, публицистов и кинокритиков,— пишет сейчас об этом Теплиц,— был тогда на свой лад пророком». В первых статьях, исходя из законов немого кино, Теплиц отказывал звуку в праве на существование. И он не был одинок в этом отрицании. Достаточно вспомнить Эйзенштейна, Пудовкина, Чаплина, Клера, так же относившихся к появлению звукового кинематографа. Протест их был протестом против неизбежного «окоммерчивания» киноискусства, против вульгаризации кинематографа, против отрицания завоеванных немым кино огромных возможностей отражения реальной действительности. Однако в течение ближайших лет сама художественная практика, могучая сила звучащего слова заставляет Теплица признать появление нового искусства — звукового кино.

Сегодня это представляет чисто исторический интерес. Но в этом достаточно отдаленном от нынешних проблем вопросе отчетливо проявилась передовая критическая мысль молодого Теплица.

Годы военных скитаний несколько отвлекли Теплица от публицистической деятельности. Впоследствии публицистика занимает в его творчестве подчиненное место, уступая научной и организационной деятельности. После освобождения Польши Теплиц становится одним из ведущих организаторов нового польского киноискусства, воспитателем молодых кинематографистов, выведших польское кино на одно из первых мест в мире.

Только в эти годы прежний лозунг «Старта» — «искусство общественно полезное» — приобретает характер рабочего лозунга, девиза новой польской кинематографии. Вся публицистическая, исследовательская и организаторская деятельность Теплица направлена была на укрепление молодого социалистического стиля в польском киноискусстве. Статьи о крупнейших явлениях кинематографа этого периода («Юность Шопена», «Пятеро с улицы Барской»), постоянная и всепоглощающая работа в Сценарном бюро по отбору и редактированию текущего репертуара, доклады на съездах и конференциях польских кинематографистов — все это проходило под знаком борьбы за передовое, воинствующее социалистическое искусство, против проявлений формализма, против догматических и схоластических извращений социалистического реализма. С присущим ему публицистическим темпераментом Теплиц радовался удачам и осуждал неудачи своих давних соратников по «Старту». Об этом достаточно красноречиво говорят статьи о фильмах Александра Форда и суровая критика двухсерийного «Солдата победы», поставленного Вандой Якубовской.

В последующие годы критик, как всегда, откликается на наиболее значительные явления польской кинопродукции. Так, в статье о «Канале», фильме Анджея Вайды, знаменовавшем коренной поворот в послевоенном польском кино, Теплиц производит тончайший искусствоведческий и социологический анализ произведения, исследуя истоки и перспективы того нового, что внес этот художник в польский кинематограф.

Боевой тон, воинствующий темперамент, принципиальность пронизывают сборник «Встречи с X музой» от первой до последней страницы.

Л. ЗАВЬЯЛОВА

Книга-фильм о «русском чуде»

На вооружение лагеря мира и социализма взят еще один фильм кинодокументалистов ГДР Аннели и Эндрью Торндайков — «Русское чудо».

За сравнительно непродолжительное время фильмы немецких кинопублицистов «Это не должно повториться» (1956), «Отпуск на Зильте» (1957) и «Операция «Тевтонский меч» (1958) снискали себе признание сторонников мира и ненависть его противников.

Вскрывая в своих предыдущих фильмах преступления Шпейделя, Рейнефарта и им подобных, авторы неизбежно задавали себе да и зрителям вопрос: почему у гитлеровцев есть сторонники в Западной Германии и в Западном Берлине? Ответ мог быть один — потому что эти люди подпали под влияние антикоммунизма и принимают на веру антисоветскую пропаганду.

Задача новой работы Торндайков — открыть глаза как можно большему числу людей на реальные достижения коммунизма. Эта цель настолько увлекла авторов, что они не ограничились созданием фильма на тему о «русском чуде». Они выступили в новом для них жанре публицистики — написали книгу

«После работы, длившейся многие месяцы,— заявляют Торндайки,— мы знаем, как трудно писать подобную книгу на иллюстративном материале, которая представляла бы собой органическое единство фотодокументов и авторского текста, рассказать не только зрителю, но и любителю чтения о том, что мы узнали, поняли и пережили... Нам выпало большое счастье быть свидетелями строительства коммунизма, и мы хотим своей работой способствовать распространению правды о коммунизме. Мы ничего не навязываем читателю».

И вот книга «Русское чудо» перед нами.

Начнем наш рассказ о ней с цифр: восемьсот тысяч километров изъездили Торндайки по нашей стране. Они отсняли сто тысяч метров пленки с натуры и просмотрели сто тысяч метров архивных материалов. Они собрали четыре тысячи исторических фотографий и четыреста документов. Чтобы просмотреть все это, зрители должны были бы сидеть в кино сто двадцать пять часов. Тогда решили выпустить эту книгу, для которой отобрали восемьсот фотографий и ряд документов.

В обоих случаях перед авторами стояла труднейшая задача: рассказать о нашей стране не только другу или человеку, мало знакомому с ней, но и предубежденному зрителю и читателю, рассказать так, чтобы перед ним открылся секрет «русского чуда» — великой справедливости идей коммунизма. Авторы мастерски пользуются всеми возможностями публицистики—они убеждают документами, фактами, цифрами, живыми кадрами сегодняшней кинохроники. А главное в книге — история людей, рассказы о том, как новые общественные отношения изменили жизнь каждого человека.

Принято писать, что при путешествии в чужую страну больше всех красот впечатляют встречи с людьми. Эта фраза стала штампом. Но при всем желании написать о встрече Торндайков с Советским Союзом трудно придумать что-нибудь более точное. Ведь большая документальная книга немецких кинематографистов, насыщенная цифрами, цитатами, экскурсами в историю,— это, в сущности, книга о советском народе, вернее, о многих отдельных людях, судьбы которых они прослеживают. Они наблюдают за советским человеком, когда он учится конспектировать научную книгу, когда он волнуется, сидя в приемной родильного дома, или летит в самолете, или делает сложную операцию, или стоит за станком... Самые разнообразные чувства, интересы, характеры, множество людей, от знакомства с которыми возникает обобщенный образ страны. С какими только человеческими характерами и с какими разнообразными жизненными ситуациями не познакомили читателя Торндайки! И что очень важно: книга совершенно лишена красивости. В ней отсутствуют традиционные снимки курортов, пальм на Черноморском побережье и пионеров, бегущих к морю.

Нельзя, однако, по достоинству оценить свершенное советскими людьми, не узнав прошлого их родины. Поэтому правомерно, что значительную часть своей книги авторы посвятили дореволюционному времени, первым годам Советской власти, восстановлению народного хозяйства, борьбе за индустриализацию страны. Книга открывается празднованием первой годовщины Советской власти. Ленин на трибуне, великолепные портреты крестьян, затем экскурс в прошлое России — здесь авторы сообщают данные и приводят уникальные фотодокументы: выдержки из мемуаров Герберта Гувера, представителя группы Моргана, эксплуатировавшего до революции богатства Урала, а впоследствии президента Соединенных Штатов; высказывания Вернера Сименса, нажившего при царизме миллионы на медных рудниках Кавказа...

Три фотографии занимают целую страницу. Уди-

вительно выразительные лица крестьян — здесь и надежда, и напряженное внимание, и радость. А подпись в одну строчку: «Помещичье землевладение ликвидировано». Рядом с такими фотографиями слова эти приобретают большую эмоциональную силу — еще одно блестящее доказательство того, как органически связан текст с фотоматериалом. Монтаж фотографий в руках Торндайков — действенное средство эмоционального воздействия. Лица крестьян крупным планом, а на другой странице разворота — князь Юсупов в сафьяновых сапожках, роскошном боярском кафтане с опереточным кинжалом... Этим приемом Торндайки пользуются несколько раз, и всегда он производит сильнейшее впечатление.

Первая часть книги кончается 1931 годом. На странице маленький, кажущийся теперь таким допотопным паровозик и цифра — «1931». Под ними слова Мартина Андерсена Нексе: «Старый мир гордился тем, что изучал солнце и звезды и смог с точностью до одного фунта высчитать их вес. Но накормить голодных он не сумел. Революция означает, что пролетарий должен был поставить все с ног на голову и навести порядок: он начинает с того, что раздает хлеб; придет день, когда он полетит и к звездам».

Читатель переворачивает страницу и видит Юрия Гагарина в шлеме космонавта.

Вместе с авторами мы посещаем Урал и Сибирь, Омск, Иркутск, Караганду, Ангарск, Магнитогорск... И здесь хочется сказать еще об одной, на наш взгляд, очень существенной черте этой книги — об ее эмоциональной тональности. Если первая часть книги печальна и героична, то во второй части господствует другое настроение — радостное, улыбчивое. Очень хороша, например, фотография голого по пояс толстяка шахтера из Караганды, изо всех сил дующего в трубку — ему измеряют в заводской амбулатории объем легких, или лица девушек с Омского металлургического завода, смотрящихся в зеркало, перед тем как войти в зал, где только что начался «бал цветов». Торндайки сняли их скрытой камерой — десять лиц, десять характеров. А вот три фотокадра, смонтированные языком кино: на первом — человек у книжной полки, на втором — человек взял книгу, на третьем — задумчивое и счастливое лицо читающего.

Вся книга построена на сопоставлении фотодокументов о «прежде» и о «теперь». Этот прием мог бы стать назойливым, но Торндайки сумели найти ту меру, при которой монтаж лишь усиливает ощущение правды.

История страны оживает и в третьей части книги, где автор подробно рассказывает о жизни двух людей — профессора Алма-Атинского медицинского института казашки Хадиши Мурзалиевой и руководителя атомной промышленности Советского Союза ученого Василия Емельянова. Одна биография — как бы история пробуждения и расцвета отсталой царской колонии, Казахстана; вторая — гимн великой идее коммунизма, воодушевившей паренька из бедной рабочей семьи, давшей ему силу с оружием в руках защищать самую справедливую власть, овладевать всеми высотами знания, всего себя отдать служению народу.

Историей жизни Василия Емельянова и заканчивается книга, которая лишь на первый взгляд может показаться хаотичной. Подбор материала в ней отнюдь не случаен. Он подтверждает главную идею книги-фильма: духовный мир советского человека отличает слияние его личных интересов с интересами всего общества.

Перед нами возникает образ советского человека во всем многообразии его интересов, и потому особенно хорош финал книги: лица, самые разные лица, а на боковинке сжатый, патетически приподнятый текст о трудном и славном пути советского человека, о торжестве идей коммунизма.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Вечер в Москве», 4 ч., цветной, стереоскопический.

Автор сценария и постановщик В. Немоляев; оператор С. Галадж; художник-постановщик А. Жаренов; музыка «Песни о Москве» А. Лепина; текст М. Матусовского; звукооператоры: В. Ладыгина, И. Урванцев.

Основные исполнители: Олег Попов, осветитель — В. Духина, клоун — А. Асадчев; ансамбль «Березка»; жонглер Б. Амарантов; воздушные акробаты Синьковская, Лисин; эквилибристка Ци Гуй-хуа; и др.

●

«Каменные километры» (по рассказу В. Петросяна «В пути»), 2 ч.

Автор сценария Е. Митько; постановщик А. Гордон; оператор Е. Гимпельсон; художник Е. Черняев; композитор А. Пирумов; звукооператор Э. Зеленцова.

В ролях: В. Балашов, Ю. Леонидов, О. Чуприков.

●

«Жертвы» (по мотивам радиопьесы И. Рета «Потерянный час»), 3 ч.

Автор сценария и постановщик Г. Дцциуба; оператор В. Мейбом; художник Г. Колганов; режиссер О. Герц; композитор И. Якушенко; звукооператор О. Буркова.

В ролях: Клетт — А. Ромашин, Бринкман — Л. Сатановский, Кюн — Н. Прокопович, Петцольд — Г. Стриженов.

В эпизодах: П. Павленко, В. Сэз, Р. Ярашаускас, В. Юркунас, Н. Урлаките, А. Пикелис.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Ты не сирота», 8 ч.

Автор сценария Рахмат Файзи; режиссер-постановщик Шухрат Аббасов; оператор Хатам Файзиев; режиссер Э. Каримов; художники: З. Калантаров, Н. Рахимбаев; композитор И. Акбаров; звукооператор Д. Ахмедов.

В ролях: Фатима — Л. Сарымсакова, Макханака — А. Джалилов, Ваня — Гена Ткаченко, Абрам — Фима Каминер, Дзидра — Лариса Луппиан, Ляна — Люда Поречина, Коля — Роберт Атабеков, Сарсанбай — Абиль Азизов, Тарас — Женя Артишевский, Ренат — Валерий Рожаев, Леся — Лиля Пенькова, Надя — Наташа Митрохина, Ганка — Наташа Никонова, Марина — Нина Иванова, Барно — Мохира Ахмедова, Густав — Петя Колесников, долговязый — Павел Шахов.

В эпизодах: Эва Киви, Т. Назарова, Р. Пирмухамедов, Ю. Ризаева, Н. Латипов, Е. Слуцкий, И. Курских.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Сказка про чужие краски», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Митяев, Л. Атаманов; режиссер Л. Атаманов; художники - постановщики: А. Винокуров, И. Шварцман; композитор Я. Френкель; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор М. Друян; художники-декораторы: И. Светлица, Г. Невзорова; художники-одушевители: Н. Федоров, В. Арбеков, А. Коровина, Ф. Епифанова, Г. Сокольский, К. Чикин, Р. Миренкова, А. Каюков, Е. Комова.

Текст читает В. Ратомский.

«Фитиль» (Всесоюзный сатирический киножурнал), № 6, цветной.

«У самого синего моря» (ЦСДФ)

Авторы сценария: С. Киселев, В. Осьминин; оператор С. Киселев; композитор Г. Савельев.

«Ключи» («Мосфильм»)

Авторы сценария: В. Веселовский, Я. Эбнер; режиссер Я. Эбнер; оператор Г. Айзенберг.

В роли В. Хохряков.

«А море смеялось» (ЦСДФ)

Авторы сценария: В. Веселовский, Ю. Егоров; оператор Ю. Егоров; композитор Г. Савельев.

«Дорогой попугай» (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Режиссер И. Самборский; оператор Л. Иванов.

Актеры: В. Халатов, Е. Балиев.

Главный редактор журнала С. Михалков; звукооператоры: Л. Беневольская, Г. Салов; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Человечек, не сдавайся», 2 ч., цветной.

Производство «Паннония фильм», Будапешт.

Авторы сценария: Петер Бокор, Петер Текнэш; режиссер Аттила Даргаи; художники: Иожеф Непш, Клари Шоти, Ференц Длаухи; операторы: Иштван Харшаги, Мария Немени; композитор Иштван Белаи.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Это была только шутка», 10 ч., цветной.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария: Юдит Мариашши, Габор Турзо; стихи Петера Бачо; режиссер Мартон Келети; оператор Дьёрдь Иллеш; музыка Сабольч Фенеш; звукооператор Енё Винклер; художник Бела Цейхан.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

11197

Роли исполняют: Клари Толнаи, Эва Ваш, Антал Пагер, Ирен Пшота, Иржи Врштяла, Ференц Бешшенеи, Кальман Латабар, Геза Торди, Эрнё Сабо, Дюла Газон, Дюла Бенкё, Миртил Надаши, Мани Кишш и другие.

Роли дублируют: Н. Никитина, М. Фигнер, А. Кончакова, Н. Крачковская, А. Алексеев, К. Тыртов, М. Глузский, А. Юшко, К. Худяков, В. Нищепленко.

●

«Дочь колдуньи», 9 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии «Хайянь».

Авторы сценария: Цзи Кан, Гун Пу; режиссер Сюй Дао; оператор Лю Цун-чжоу; художник Ху Дэн-жэнь; композитор Гэ Янь; звукооператор Мяо Чжэнь-юй.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Н. Косарев.

Роли исполняют и дублируют: Ми Хань и Лай Хань — Цин И (дублирует А. Завьялова), Бо И-хань — Вэй Хао-лин (Г. Сатини), Янь Вэнь — Кан Тан (В. Костин), Лао Цао — Чан Тай (П. Кашлаков), Лао Ба — Ся Тянь (Е. Барков), Чжао Лунбоша — Чжэн Нань (Е. Григорьев), Нань Су — Дзюе Фын (В. Пугачева), Чжа На — Хун Ся (В. Титова).

●

«Младшая жена», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, Ханой, ДРВ.

Автор сценария То Хоай; режиссер Май Лаук; оператор Кхыонг Ме; художник Нгаук Минь; композитор Нгуен Ван Тхыонг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Заргарьян; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Ми — Дык Хоай (дублирует Т. Семина), А Фу — Чан Фыонг (В. Прокофьев), А Шы — Хоа Там (В. Прохоров), старшая жена — Тует Чинь (К. Козленкова), Потра, староста — Ван Хоа (В. Баташев), французский майор — Нгуен Ван Фук (О. Мокшанцев).

●

«Ребенок в доме» (по роману Джанет Макнейл), 9 ч.

Производство «Голден Эра филм», Англия.

Автор сценария и режиссер С. Рэйкер Эндфилд; оператор Отто Хеллер; художник Кен Адам; композитор Марио Нашимбене; продюсер С. Бенджамин Фиц.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Элизабет Мэнди (дублирует О. Громова), Стивен Лоример — Стенли Бейкер (А. Карапетян), Эвелин Ачесон — Филлис Калверт (Н. Зорская), Генри Ачесон — Эрик Портмен (С. Курилов), Кэсси — Дора Брайен (В. Орлова), Берт — Виктор Мэддерн (Ю. Саранцев), сыщик Тейлор — Перси Херберт (А. Тарасов), профессор Топольски — Мартин Миллер (А. Вовси), миссис Гровз — Грейс Арнолд (З. Воркуль).

●

«Пожнешь бурю» (по пьесе Джерома Лоренса и Роберта Ли).

Производство «Юнайтед артистс», США.

Авторы сценария: Натан Э. Дуглас, Гарольд Джейкоб Смит; режиссер и продюсер Стенли Крамер; оператор Эрнест Ласло; художник Рудольф Стернад; композитор Эрнест Голд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Генри Драммонд — Спенсер Трэси (дублирует А. Попов), Мэтью Брейди — Фредерик Марч (А. Кельберер), Бертрам Кейтс — Дик Йорк (В. Рождественский), Хорнбек, репортер — Джин Келли (Н. Александрович), Рэчел Браун — Донна Андерсон (Л. Де-Марки), миссис Брейди — Флоренс Элдридж (З. Занони), судья — Гарри Морган (В. Адлеров), священник Браун — Клод Экинс (К. Николаев).

●

«Военные преступники», 8 ч.

Производство «Минерва-фильм», Швеция.

Документальный фильм, созданный на основе официальных материалов Нюрнбергского процесса.

Режиссеры: Торе Шеберг, Ингмар Эйве, Эрик Хольп.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Западенский.

В озвучании принимали участие: А. Задачин, В. Балашов, В. Трошин, Б. Баташев, Р. Чумак.

Текст читает В. Хохряков.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А02851. Подписано к печати 23/II 1963 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,5 (условных листов 17,93)

Учетно-издательских листов 17,81. Тираж 33 920 экз. Заказ 2346

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

Кадры из фильма «Мы, двое мужчин».
В. Шукшин — Горлов, Валерий Король — Юрка

Индекс 70399

«История
одного преступления».

Автор сценария М. Вольпин.
Режиссер Ф. Хитрук.
Художник-постановщик С. Алимов.
Композитор А. Бабаев.
Звукооператор Г. Мартынюк.
Оператор Б. Котов.
«Союзмультфильм», 1962.









